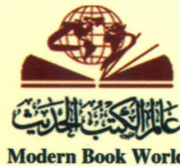
الدكتور
حسين المناصرة
أستاذ النقد الأدبي الحديث-جامعة الملك سعود

# وَهَجُ السَّرْد

## مقاربات في الخطاب السردي السعودي








# وَهَجُ السَّرْدْ

## مقاربات في الخطاب السردي السعودي


الدكتور

**حسين المناصرة**

أستاذ النقد الأدبي الحديث - جامعة الملك سعود



**عالم الكتب الحديث**

***Modern Book World***

**اربد- الأردن**

**2010**




الطبعة الأولى

2010-1431

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(2009/4/1472)

810.9

المناصرة، حسين

وهج السرد: مقاربات في الخطاب السردي السعودي / حسين المناصرة.- إربد: عالم الكتب الحديث، 2009.

(   ) ص

ر. إ.: (2009/4/1472)

الواصفات: / الأدب العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي /

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.

* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ردمك: ISBN 978-9957-70-217-5





عالم الكتب الحديث

*Modern Book World*

للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي

تلفون: (27272272- 00962) خلوي: 5264363/ 079 فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

البريد الإلكتروني almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

almalktob@gmail.com

# المحتويات


| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |
| – تصدير | 1 |
| **الفصل الأول** | |
| **جماليات مكة المكرمة في ذاكرة السارد** | |
| – تمهيد | 5 |
| – "لا ظل تحت الجبل" لفؤاد عنقاوي | 9 |
| – سقيفة الصفا" لحمزة بوقري | 14 |
| – "خاتم" لرجاء عالم | 20 |
| – "الحفائر تتنفس" لعبد الله التعزي | 26 |
| – "ميمونة" لمحمود تراوري، و"مدن تأكل العشب" لعبده خال | 32 |
| – السباعي، دمنهوري، يماني، شطا، عاشور | 35 |
| خلاصة ونتائج | 40 |
| مصادر البحث | 42 |
| **الفصل الثاني** | |
| **نموذج كبش الفداء النسوي: وعي الذات وآفاق الحل** | |
| – توصيف الإشكالية | 45 |
| – مسلكية الحب والزواج في "بنات الرياض" | 47 |
| – هامشية الرجل العنكبوت في "القارورة" | 55 |
| – حركية المومس في "ملامح" | 61 |
| – جحيم الأمومة في "عيون قذرة" | 68 |

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| - التحول في مفهوم كبش الفداء | 74 |
| - تهميش دور الرجل والمجتمع | 76 |
| - الأم رمز للاضطهاد والسلبية | 78 |
| - الأنثى ووعي جلد الذات | 81 |
| - تركيب صدمتي الوعي والحل | 83 |
| - خلاصة | 87 |


الفصل الثالث

**روائية السيرة الذاتية**


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| - تقديم | 93 |
| - جدلية العلاقة بين السيرة والرواية | 94 |
| - التحول في مفهوم السيرة الذاتية | 98 |
| - بعض مؤشرات الميثاق السيري | 99 |
| - بعض مؤشرات الانزياح السيري إلى الروائي | 101 |
| - روائية "حكاية سحارة" | 102 |
| - روائية "سيرة سيف بن أعطى" | 108 |
| - روائية "أيام في القاهرة.. وليالٍ أخرى | 113 |
| - التركيب | 119 |


الفصل الرابع

**نسوية تلقي رواية "بنات الرياض"**


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| - تقديم | 127 |
| - ظاهرة "بنات الرياض" | 130 |

| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |
| - دور النسق الاجتماعي النسوي | 132 |
| - مصطلحات التلقي النسوي | 135 |
| - توريط التلقي أو وعيه | 137 |
| - التابوهات بين الإثارة والفن | 138 |
| - معيارية التلقي وانفتاحه | 141 |
| - التركيب | 143 |
| **الفصل الخامس** | |
| **بدايات النقد السردي بين النص المكتوب والنص المنظور** | |
| - تقديم | 151 |
| - في المصطلح | 153 |
| - النص السردي المكتوب: إشكالية الفن والمضمون | 155 |
| - النص السردي المنظور | 170 |
| - التركيب | 179 |
| **الفصل السادس** | |
| **حمار حمزة شحاتة: مقاربة في الرؤى والدلالات** | |
| - تمهيد | 183 |
| - لم الحيوان؟ | 188 |
| - مثالية الحمار | 189 |
| - أنسنة الحمار | 191 |
| - بغلنة الإنسان | 194 |
| - شخصية حمار الراوي | 196 |

| الصفحة | الموضوع |
| --- | --- |
| 198 | - علاقة الآخرين بجميرهم |
| 200 | - في أحضان الطبيعة |
| 203 | - التركيب |


## الفصل السابع

## تركي الحمد: نجاح الرواية السعودية أم فشلها؟!

| | |
| --- | --- |
| 209 | - تقديم |
| 212 | - حركية روايات الحمد |
| 215 | - التجنيس |
| 216 | - فن الرواية |
| 217 | - إشكالية الإثارة |
| 218 | - العلاقة بين المتخيل السردي والسيرة الذاتية |
| 219 | - زمكانية التلقي |
| 221 | إضاءات |


## الفصل الثامن

## ببليوغرافيا نقد الرواية في "علامات في النقد"

| | |
| --- | --- |
| 225 | - تقديم |
| 227 | - هذه القراءة |
| 229 | - مساحة النقد الروائي |
| 231 | - مصطلحات تسمية الرواية |
| 232 | - المدخل النقدي بين الخصوصية والتعميم |
| 233 | - نوعية النقد الروائي |

| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |
| - خصوصية نقد الرواية المحلية | 233 |
| - النقاد الروائيون | 234 |
| - الخاتمة | 235 |
| - قائمة الدراسات النقدية عن الرواية في "علامات في النقد" | 237 |
| السيرة الذاتية | 243 |




محمد خطاب

# إهـــــــداء

إلى الصديق الأستاذ الدكتور

عبدالله الغذامي

ناقداً رائداً

ومبدعاً متألقاً

وإنساناً حكيماً




محمد خطاب

# تصـدير

يضم كتاب 'وهج السرد' ثمانية أبحاث نقدية عن الخطاب السردي وتلقيه في المشهد السردي في المملكة العربية السعودية؛ وهي أبحاث معنية بمقاربة بعض الخطابات السردية من جهة، ومقاربة تلقي هذه الخطابات من جهة أخرى.

أما الوهج الذي عنيته مـن وراء عنـوان هـذا الكتـاب،فهو أن مقارباتي للخطاب السردي السعودي وتلقيه جاءت وفق عناوين إشكالية وهّاجة فيما أتصوّر، بل ربما بدت لي أنها مقاربات أقرب إلى أن تكون ذكية، بصفتها ليست من إنجازي الخاص، وإنما جاءت تلبية للمشاركة في محاور نقدية في ملتقيات ثقافية أدبية محلية عديـدة، هـي: كتـاب جماليـات مكـة المكرمة، وملتقى النص السادس والثامن وخمسينية مجلة 'علامات في النقـد' في النـادي الأدبـي بجدة،و'ملتقى النقد' الأول والثاني ومنبر الحوار في النادي الأدبي بالريـاض،وملتقى 'تحـولات الرواية والحياة' في النادي الأدبي بالباحة.

ليس بوسع هذه الكتابة النقدية أو القرائية التي أنجزتها أن تكون بأفضل حالاً مما هي عليه؛ إذ إن ممارسة النقد قد تفضي دوماً إلى طرح إشـكالية معينـة، ومحاولـة الـدوران فيهـا وحولها دون الوصول إلى أحكام نهائية أو قاطعة؛ لأنّ انفتاح النـصوص الـسردية – عـادة- يحمل في طياته انفتاحاً جوهرياً في مقارباتها تجاه الحفـر الـدلالي ومحاولـة التأويـل وملامـسة النتائج لا أكثر ولا أقل، مما يبرر الشعور بالرضـا عـن تحقيـق إنجـاز مـا، وفي الوقـت نفـسه استحضار القلق الواضح من أن هذا الإنجـاز سـيبقى في حـدود مجـرد مـشروع مقاربـاتي أو نقدي قابل للتغيير والترميم!!.

يأمل الباحث أن يحظى هذا الكتاب بعين القبول لدى الآخر(المتلقي)، مـع ضـرورة وجود الاختلاف والمغايرة وهو اختلاف ضروري؛ لأنه يؤسس لبنيـة نقديـة حواريـة مهمـة تحت مظلة نقد النقد؛ لمصلحة البناء لا الهدم، وهذا غاية ما أتمناه من وراء نشر هـذا الكتـاب النقدي؛ راجياً أن يسهم في إثراء النقد السردي المحلي وتحسين مخرجاته.

المؤلف


محمد خطاب

# الفصل الأول

# جماليات تشكيل مكة المكرمة في ذاكرة السارد




محمد خطاب

# الفصل الأول

## جماليات تشكيل مكة المكرمة في ذاكرة السارد

**أهل مكة أدرى بشعابها**[1]

**مثل دارج**

**تمهيد:**

إن الحديث عن تشكيل الصور المكية– بغض النظر عن كون هذه الصور واقعية أو متخيلة، أو أنها اجتماعية أو دينية أو اقتصادية أو زمكانية أو لغوية أو تاريخية إلى غير ذلك من تصورات– يعني من الناحية المبدئية إبراز فاعلية مكة المكرمة بجوانبها المختلفة كلّها في تكوين بنية العمل السردي كله أو جزء منه، بحيث تبدو هذه الإشكالية– في المحصلة– منتجة لما يمكن تسميته (الجلال والجمال) أو نقيضهما (العادية والقبح على سبيل المثال) داخل بنية السرد؛ وذلك انطلاقاً من سياقات: شعيرة الحج، والبعد التاريخي لمكة المكرمة، والتعددية العرقية، وأهل مكة أدرى بشعابها، والخرافات والأساطير، والفقر والغنى، والأفراح والعواطف، والخوف والأمن... إلخ.

لعل هذه الإشكالية– كما بدت في الفقرة السابقة– تكشف عن تداخل سياقاتها بعضها مع بعض، لتنتج أيضاً ما يمكن وصفه بذاكرة مكة المكرمة في نماذج من الرواية العربية السعودية، هذه الذاكرة التي تعني– في تصورنا– الطريقة التي تعامل بها السارد مع مكة المكرمة في روايته، ومن ثمّ نوعية الكم السردي الذي تشكلت فيه بنية مكة المكرمة أو جزء منها في الرواية كلّها أو جزء منها أيضاً،كما أسلفنا.

هنا ستبدو الكتابة النقدية تعميمية انتقائية؛ لأنه ليس بإمكان أو وسع أي ناقد أن يكتب عشرين صفحة في موضوع يبدو إشكالياً بطريقة أو بأخرى في رواية واحدة مثل رواية "خاتم" لرجاء عالم على سبيل المثال. فكيف إذا كان الأمر يعني أن نتناول إحدى عشرة

رواية،تعطي عدة سياقات، وعدة رؤى تتقاطع وتتوازى، مما يسهم في رسم تصور عام لمكة المكرمة في النماذج التي ستدرس؟!

إن هذه المقاربة، على أية حال، قد تكون دالة على ما يمكن أن يوجد في بقية الروايات التي لم تدرس هنا أو درست بطريقة مختلفة في دراسات نقدية أخرى تجاورها في هذا الكتاب، أو في قراءات سابقة عند الحازمي، والشنطي، وعبد الرحمن شلش، وغيرهم.

من جهة أخرى، يصعب في مجال الجماليات، تحديداً، أن نقدم ملامح فنية نمطية جديدة- من خلال هذه المقاربة النقدية- عن الرواية العربية السعودية، فموضوعنا هنا برمته موضوع ثقافي أو ذاكرة أو رؤى ومضامين ثقافية؛ لذلك من الضروري أن نعتذر- بداية- عن تهميش الدور الجمالي أو الفني عموماً في هذه المقاربة؛ لأن الهدف يتقصد التوصيف المضموني واستخلاص الدلالات، واستقراء بعض الإشكاليات في البنى السردية.

يضاف إلى صعوبة الاحتفاء بالجماليات الفنية، أننا لا نستطيع أن نقدم منهجاً واضحاً لقراءة النصوص، لأن المسألة لا تتجاوز- عموماً- تعرف أبعاد الذاكرة السردية لمكة المكرمة في بعض الروايات التي أتيح لنا الاطلاع عليها؛ لذلك نستطيع تأكيد أن المنهج يكاد أن يكون وصفياً، بمعنى أنه يستخلص الصور العامة التي يشكلها السارد لمكة المكرمة في بنية روايته، ومن خلال رسم هذه الصور يمكن استنتاج بعض الرؤى أو الإشارة- أحياناً- إلى بعض الجماليات في التشكيل الفني؛ لتغدو الكتابة- في المحصلة- تركز على الفكرة الشاملة، وتقتبس بعض النصوص الممثلة لهذه الفكرة.

سأتوقف في هذه المقاربة عند بعض روايات: أحمد السباعي، وحامد دمنهوري، وفؤاد عنقاوي، ومحمد عبده يماني، وسيف الدين عاشور،وحمزة بوقري، ورجاء عالم، وأمل شطا، وعبدالله التعزي، ومحمود تراوري، وعبده خال.

وأذكّر بأن هناك روايات أخرى كثيرة تناولت البيئة المكية لروائيين آخرين، سواء أكتب هذه الروايات ساردون من المنطقة الغربية أم من غيرها من بقية مناطق المملكة، لكون الحج والعمرة شعيرتين محوريتين في الثقافة العربية الإسلامية، داخل المملكة وخارجها.

قبل أن ندخل إلى قراءة الروايات، لا بد من الإشارة إلى الدراسة المتميزة التي كتبها الحازمي بعنوان: "مكة المكرمة في قصص أبنائها المبدعين"[1]، وفيها أكد دور مكة في بناء الروايات الخمس التي قرأها (أبو زامل أو أيامي،ثمن التضحية، لا ظل تحت الجبل، لا تقل وداعاً، سقيفة الصفا)، حيث نقتبس مما قاله هذه الفقرة الدالة على حيوية هذا الموضوع: "إن مكة المكرمة بتواصلها العرقي والثقافي مع بلدان العالم الإسلامي منذ أقدم العهود، قد اكتسبت الكثير من المرونة والتسامح مع الآخر، بل وأصبحت معرضاً جميلاً وغنياً لكل الثقافات والتقاليد، دون أن تفقد شيئاً كثيراً من شخصيتها المحلية وطباعها العربية الأصيلة ومن ناحية أخرى، فإن الطبيعة الجغرافية للمدينة، بما فيها من مساحات منبسطة ضيقة تحيط بها الجبال والمرتفعات من كل جانب، قد ساعد على كثرة أزقتها، وحواريها ودحالها ومنعطفاتها، ومن ثمّ إلى اكتظاظها بالسكان وإحاطتها بشيء من الغموض المغري بالكشف والتحري"[2].

ومن جهته كتب محمد الشنطي في كتابه "فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر"[3] عن "الهوية المكانية(مكة المكرمة) والتحقق الذاتي" في ثلاث روايات مكية[4]، ومما قاله عن مكة من خلال حديثه عن رواية "سقيفة الصفا" لحمزة بوقري: إن بوقري أظهر فيها: "نزعة شديدة الوضوح إلى التأريخ والتوثيق الاجتماعيين، فهو لا يترك صغيرة ولا كبيرة بمكة المكرمة وأحيائها وطرقها وشوارعها وطوبغرافيتها، ولا فيما يتعلق بعادات أهلها وتقاليدهم في المآتم والأفراح والمواسم المختلفة إلا ووصفه وصفاً دقيقاً وثائقياً، ولكنه ليس وصفاً منعزلاً عن أحداث القصة بل شديد الصلة بها، فالبيئة هي المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الأشياء والأحداث في القصة"[5].

(1) ينظر كتابه: الوهم ومحاور الرؤيا، دراسات في أدبنا الحديث، المفردات، الرياض، ط1، 1421/ 2000، ص: 125-159.

(2) المرجع نفسه، ص: 134.

(3) نادي جازان الأدبي، جازان، ط1، 1411هـ/ 1990م.

(4) المرجع نفسه، ينظر: ص: 62- 73.

(5) المرجع نفسه، ص: 63.

أما عبد الرحمن شلش- رحمه الله- فأكد في مقالته: "صورة مكة كما يراها الروائي السعودي"[1] من خلال قراءته لـ "ثمن التضحية" لحامد دمنهوري، واليد "السفلى" لمحمد عبده يماني، و"لا ظل تحت الجبل" لفؤاد عنقاوي، أن "الروائيين الثلاثة عبروا عن رؤاهم لمكة المكرمة، الماضي القريب والحياة الاجتماعية بعاداتها وتقاليدها، وأهم معالمها: الحرم الشريف، وجبالها، وأسواقها، وبيوتها العربية، فرسموا صوراً للواقع الاجتماعي، والتضاريس الجغرافية، وملامح الناس والأجيال"[2].

كذلك يقول في هذا السياق نفسه عبد الحميد المحادين: "تشكّل مكة مكاناً شديد الجذب للروائيين؛ للغنى الروحي الذي ينتاب كل جزء فيها وكل مكان، ولطول التاريخ الذي يقف وراءها، ويمكن أن يستلهم فيه الروائيون ما لا حدود له من عناصر المكان والزمان الروائيين، والتراث الروحي لمكة يجعل من الأمكنة رموزاً بعيدة الأثر في دلالاتها"[3].

لعل في الاقتباسات السابقة ما يشير إلى أن البيئة المكية تؤدي دوراً فاعلاً ولافتاً في كثير من الروايات العربية السعودية، وبالذات في كتابات روائيين عاشوا في مكة المكرمة، وعرفوا تفاصيل حياتها الاجتماعية والزمكانية، فجاءت الروايات غنية في هذا الجانب، خاصة في سياق كون الرواية- على العموم- أفضل الأجناس الأدبية قدرة على التعبير عن التحولات الاجتماعية المتسارعة في المدينة العربية من هنا نطرح هذا السؤال: ما السياقات التي كانت لافتة للروائيين أكثر من غيرها في التعبير عن مكة المكرمة بصفتها كلاً متكاملاً، أو أجزاء متناثرة في بنية السرد؟

ونطرح السؤال بطريقة أخرى، فنقول: كيف شكلت مكة المكرمة ذاكرة السارد التي غدت كلاماً يرسم البيئة المكية على الورق؟!

---

(1) القافلة، ع9، م41، رمضان 1413، مارس، 1993، ص: 32-36.

(2) المرجع نفسه، ص: 36.

(3) عبد الحميد المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص: 150.

## أولاً: رؤية فؤاد عنقاوي في رواية "لا ظل تحت الجبل"

ينطلق فؤاد عبد الحميد عنقاوي في روايته "لا ظل تحت الجبل" من مدخل زمكاني هو: "مكة المكرمة 1330- 1370"[1]، وأيضاً من بعد شخصي سيري يتضح في قوله: "تراءى لي- وأنا الذي عشت أيام الطفولة، وقضيت صدر أيام الصبا والشباب في ربوع مكة ونشأت بين جبالها، وجريت في وديانها، ولعبت في حواريها وأزقتها- تراءى لي أن أنقل صورة من الواقع والوقائع الإنسانية، وأن أسجل شريطاً من الأحداث الاجتماعية التي وقعت في أوائل قرننا الحالي- وأن أرسم ما استطعت لوحة من العادات والشخصيات والعقليات التي كانت تزخر بها مكة المكرمة كمدينة "وكرابطة" ترتبط فيها الوشائج البشرية بعضها ببعض"[2].

صحيح أن ما قاله المؤلف هنا يعيدنا إلى العلاقة بين الأدب والتاريخ الاجتماعي، وهذا يدخلنا في تجربة الرواية السيرية إنما أعتقد أيضاً أن ما كتبه عنقاوي يعود- من خلال قراءة روايته- إلى نهج الرواية الرومانسية التي تنتمي إلى الواقعية النقدية؛ أي إلى نمط وضع الزجاجة السوداء على العين خلال الكتابة، مع كون عنقاوي استخدم زجاجة رمادية. حيث عدّ مكة المكرمة حالة من الصراع بين نقيضين من المعتقدات، هما: بحر المد الفكري أو الغزو التقدمي من جهة، وجبال الرواسب الفكرية والتخلف الحضاري من جهة أخرى، فنشأ في ضوء هذا الصراع كما يقول "جيل يتيه في الحيرة، ويسبح في عالم الضياع"[3]؛ لذلك كانت الكتابة السردية لديه تميل إلى المبالغة في توصيف الشر، ووضع النهايات المرعبة لأصحابه، في مقابل التغني باحتفالية الخير بصفتها جمالاً مثالياً!!.

يعدّ عنقاوي نفسه، أيضاً، من الناحية اللغوية، قد تجاوز فنياً روائيين آخرين تناولا البيئة المكية، وهما: الشيخ أحمد السباعي الذي طغت النزعة التاريخية على روايته "أيامي"، وحامد دمنهوري الذي انتزعته يد المنون ولم يكمل مشروعه السردي الذي بدأه بروايته المهمة

---

(1) فؤاد عنقاوي: لا ظل تحت الجبل (رواية اجتماعية)، مطابع الصفا، مكة المكرمة، 1979، ص: 7.
(2) نفسه، ص: 11.
(3) نفسه، ص: 11.

"ثمن التضحية"؛ حيث أبرز فيها الجوانب الفنية والأحداث الاجتماعية على حد رأيه، علماً بأننا نرى هذه الرواية الأخيرة تتجاوز فنياً رواية عنقاوي؛ لأسباب كثيرة أبرزها ميل دمنهوري إلى الواقعية، في مقابل ميل عنقاوي إلى المثالية!!

من جهته يؤكد السباعي أن رواية عنقاوي حافلة بأشياء مهمة لافتة عن الحياة المكية، منها أحاديث المرأة التي لا تخدش سمع المحافظين، واستطاعت أيضاً أن تصور حياة الجيل الماضي من خلال ركب المسافرين إلى المدينة، وعرضة القيس، والأغاني الشعبية، وتقاليد البيوت القديمة في الزواج وحفلات النساء[1].

على أية حال، تقدم رواية "لا ظل تحت الجبل" البيئة المكية من خلال أسرة التاجر الشيخ أحمد ياسين التي انقلبت أمورها رأساً على عقب بعد وفاة زوجته "هدى"، فتعرض ابناه خالد وسعد لضغوطات نفسية كبيرة، جعلت سعداً يميل إلى الشر منذ طفولته، ويتحول إلى واحد من فتوات الحارة، ثم يلقى حتفه بالحمى أما خالد الذي اتصف بالهدوء وحب العلم، فكانت نهايته أن سافر إلى أوروبا لدراسة الطب، وانغمس في ملذاتها، وعاد في نهاية المطاف قبل أن يتم تعليمه ليرث تركة أبيه له.ونجد زوجتي أحمد ياسين زكية ونادية، تلعبان دورين متناقضين؛ تلعب الأولى دور الشر في الأسرة، والثانية دور الخير الذي لا يخلو من سلبيات.وفي هذا السياق بدت الحياة المكية ذات بنية اجتماعية أسرية متضعضعة في تصور السارد الذي أخذ يصور فاعلية جمالية مكة الزمكانية وهي تختلف عن تدني جمالية تناقضات الناس في تصرفاتهم وعاداتهم، فهو إن كان متعاطفاً مع المكان وعلاقات الخير والحب والعطاء التي يبثها بين الناس، وخاصة من خلال الحرم المكي، فإنه يجد زكية- على سبيل المثال- وسعداً أيضاً مثالين للشر الذي لا بد أن يلاقي جزاءه، وهذا ما حدث في موت سعد بالحمى، وطلاق زكية ولأن زواج الشيخ أحمد ياسين من نادية التي في عمر ولديه يعد شراً، فإنه جعل الشيخ في نهاية الرواية غير قادر على القيام بواجباته الزوجية؛ مما يعد عقاباً له على فعلته هذه.

---

[1] نفسه، ينظر مقدمة السباعي: ص: 14-19.

تبدأ الرواية بداية جنائزية من خلال دفن جثمان "هدى"، وتركز بعد ذلك على رعاية أم الشيخ أحمد ياسين للطفلين خالد وسعد، حيث انعكست قسوتها عليهما، في ظل انشغال الأب بتجارة (القماش) مثله مثل بقية المكيين الذين يعملون في التجارة عموماً بجانب الطوافة، يقول السارد: "يشتغل أهل مكة بالتجارة عموماً، وتقتصر أسرها الأساسية على مهنة تطويف الحجاج الذين يفدون إلى بيت الله الحرام ورعايتهم وبعضهم عمل في الأجهزة الوظيفية للدولة، وقليل منهم يزاول بعض الحرف والصناعات اليدوية أما نوعية التجارة التي يتعاطونها فكانت موزعة بحسب مركز الأسرة الاجتماعي والمالي، وكانت تجارة الذهب والجوهرات وتجارة القماش من الرقي، بحيث لا يقوم بها إلا ذوو الدخل الميسور"[1].

تقدم الرواية أشياء كثيرة لافتة عن الفلكلور المكي، وخاصة في مجال الأعراس والحفلات، ويسجل السارد الأغاني التي كانت تغنى في هذه الاحتفالات، لم نجده عند غيره من الروائيين الآخرين، هذا ما نجده في حفلتي زواج الشيخ أحمد ياسين من زكية، ثم من نادية، وفي حفلة "القيس"، والركب إلى المدينة المنورة لزيارة النبي ﷺ، والمزمار وبذلك تبدو البيئة المكية غنية بميراثها الاحتفالي الذي يرينا الناس في ميل واضح إلى هذه الاحتفالية حتى في اللهجة المكية على نحو الحوار التالي بين امرأتين:"- شفتي يا زينب هاديكه البنت اللي لابسه الكرته الحمرا- ايوه. شايفتها- ما أدري. شايفه كيف. ولا كأنها إلا طاووس.شايفه نفسها في عما ونص. على إيه يا حسرتي عليها- طيب. بلكن أبوها غني. وإلا بلكن قماش الكرته غالي وعشان كده ما حد مملي عينها"[2].

وتقابل هذه اللهجة النسوية لهجة أخرى ذكورية في الصراع بين فتوات الحارة، فدائماً هناك من يغري الفتوات لتحارب بعضها بعضاً، يقول صديق سعد لسعد: "البشكة كلها مفتقدتك ويسألو عنك ويقولو. فين أبو السعود.الود الهليكة شايف حاله اليومين دول، ولا أحد مملي عينه في البرحه أما دادي أبو فروة فصار زي العفريت الأزرق تعال شوفه وهو

(1) نفسه، ص: 38.

(2) نفسه، ص: 101.

ماسك الشّون" في يدّو يلفه ويقاشع فيه الباقين.مين يقدر يوقف قدامه مين غيرك يا أبو سعود"[1].

نجد في الرواية أيضاً تركيزاً على نوعين من الاحتفالات، أحدهما احتفال ذكوري: "المزمار" والآخر احتفال أنثوي: "القيس". ففي المزمار يتجمع الشباب في أحد المقاهي، ويشعلون النار، وينشئون حولها حلقة، نرى صورتها على النحو التالي: "استعدوا للعب المزمار، وأوقدوا النيران، ودقوا الطبول والنقرزان، ثم اصطفوا في دائرة، وما أن بدأ الملح يتناثر على النار حتى بدأ الرقص التقليدي تقوم به مجموعات تتكون كل مجموعة من اثنين، يلفون ويلعبون بالعصا، ويتقاشعون، ثم يأخذ مكانهم مجموعة أخرى"[2].

أما "القيس" فقد اشتهرت به حارة "أجياد"، وهو عيد نسوي يقام من ليلة الوقفة بعرفة حتى نهاية التشريق بمنى، وفيه تتنكر النساء بزي الرجال على النحو التالي: "شيخ الحارة بلباسه المميز وعمامته على رأسه، والمصنف اليمامي على كتفه، والحزام البقشة العريض يمسك وسطه، كما أن عصاه الغليظة ترقص في يده الشريف وقد ارتدى ثوباً أبيض، وعقالاً من ذهب، ومشلحاً محلى بالقصب العسكر وقد ارتدوا بزة الجندية، وبعضهم حلّوا أذرعتهم بشريط أو شريطين الضابط وقد شد صدره، ومشى بزهو وخيلاء يتفقد جنوده وعندما بدأ الدق والطبول، انقسم الحاضرون إلى مجموعتين.ثم أخذوا ينشدون: يا قيسنا يا قيسنا هيا معانا بيتنا"[3].

لعل هذه الفرائحية التي تدمج بين التعددية في داخلها على مستوى الحارة، لا تنسجم مع التعددية المأزومة داخل الأسرة الواحدة على مستوى البيت الأسري، حيث تنشأ إشكالية التأزم في هذه الرواية من التعددية الزوجية، إذ يشكل موت الأم نكسة كبيرة للطفلين، خاصة في سياق استغلال زوجة الأب لهما في ظل انشغال أبيهما عنهما بتجارته، وتصبح المصيبة أكبر عندما يتزوج الأب من أخرى، فيصير الهمّ هموماً.

---

(1) نفسه، ص: 129.

(2) نفسه، ص: 137.

(3) نفسه، ص: 138.

كذلك، نجد فرائحية الحارة وجمالياتها في تذكر خالد، وهو في أوروبا، لأيام العيد في مكة: "أفاق وضجيج الأطفال وهمهمات النساء تدوي في أذنيه إذ تخيل نفسه في دكان أبيه يساعده في أواخر أيام رمضان في بيع القماش والملبوسات استعداداً للعيد السعيد ورأى جموع البشر وهي تزاحم في 'صلاة المشهد' مرتدية كل جديد وأصوات زمامير الأطفال، و'الطراطيع' يضج بها كل مكان"[1].

كذلك نجد جحيمية البيت داخل الأسرة الواحدة في قول سعد الذي يتذمر من تعدد الزوجات: "الأطفال. هم كبش الفداء. كأن الله قد كتب عليهم الشقاء بصورة أبدية. حرمان بفقد أمهم شقاء في الحياة مع زوجة أبيهم وحسرة عندما ينصرف أبوهم عنهم. فماذا يهمهم؟؟ ماذا يهم الآباء إن عاشت هذه أو ماتت تلك طالما أن الواحد منهم يضج حيوية وتملأ جيوبه الفلوس لماذا لا يتزوج واحدة، واثنتين، وأربعاً"[2].

على أية حال، تبدو رواية 'لا ظل تحت الجبل' مسكونة بالعلاقات الاجتماعية في مكة المكرمة في زمكانية ما قبل الطفرة والتحولات الجذرية التي أغرقت المجتمع بثقافة الاستهلاك، من هنا تبدو جمالية مكة المكرمة في هذه الرواية نابعة من تناقضات بناء الأسرة المكية الثرية إلى حد ما وانطلاقاتها داخل بنية المجتمع كلّه، وخاصة في سياق المرأة الذي يكاد يكون مغيباً عن الروايات الأخرى كما سنلاحظ فيما بعد، على عكس هذه الرواية التي فعّلت شخصية زوجة الأب بما فيها من خير وشر؛ إذ غالباً ما تنتهي الشخصيات إلى تأنيب الضمير أو العقاب على ما فعلته من شر، فتميل من خلال هذا العقاب إلى الخير النسبي، نلاحظ هذا في شخصية سعد، وخالد، وزوجة الأب زكية، وهذه الأخيرة فجعت بعد طلاقها، فصار داخلها ضاجاً بتيار الوعي المر: "ماذا ينتظرني في بيت أبي اليوم وغداً وبعد غد الوحشة والكآبة. والوحدة والقيود والانصياع، والطاعة. سينعق البوم في ليلي ستأكل الديدان من قلبي ستنهش الكلاب جسدي أواه كم كنت مغرورة حمقاء طائشة رعناء"[3].

---

(1) نفسه، ص: 199.

(2) نفسه، ص: 159.

(3) نفسه، ص: 219.

أما خالد الذي مارس شهواته في أوروبا بعد أن كان خجولاً مطيعاً لوالده، فإنه ترك دراسته، وعاد إلى مكة ليكون جزءاً من تقاليدها وهمومها، أو كما يقول: "لأكون ضحية من ضحايا المجتمع هكذا شاء لي قدري. وهكذا أرادت لي تقاليد البيئة، ونظم المجتمع لأعد مهما كانت النتائج، ومهما كانت الصعاب، ومهما بلغت التضحيات لأعد رغم أني أرى أمامي صحراء ممتدة قاحلة لا ماء فيها ولا شجر. ولا فيء فيها ولا ظل.واعجبا.حتى جبالها لم تعد تظلل من تحتها. فلم يعد ظل تحت الجبل"[1].

نخلص مما سبق إلى تأكيد أن هذه الرواية تعد سياقاً مهماً في نقل الأجواء المكية الاحتفالية من جهة، والأسرية من جهة أخرى، بحيث لا تدانيها أية رواية أخرى ستقرأ هنا في مجال الاحتفالي وهي رواية قد اهتمت أيضاً بجمالية العلاقة العاطفية المكبوتة داخل نادية، أو التي انهارت بين عزة وخالد بعد زواجها الإجباري من ابن عمها، وفي الوقت نفسه قدمت لنا هذه الرواية مأساة الأسرة المكية من خلال التعددية في الزواج الذي يؤثر سلباً على تربية الأبناء!!

## ثانياً: رؤية حمزة بوقري في "سقيفة الصفا"

تعد رواية "سقيفة الصفا" لحمزة بوقري من أهم الروايات العربية السعودية انشغالاً بالعلاقات الاجتماعية داخل البيئة المكية في النصف الأول من القرن العشرين، انطلاقاً من مفهوم "الرواية السيرية"؛ حيث تتعانق الكتابة السردية المشهدية مع الكتابة السيرة الحميمية، فينتج لنا هذا التعانق بنية رواية سيرية تهتم ببناء شخصية محورية هي شخصية "محيسن البلي" الذي يقدم في الوقت نفسه رؤية شاملة، تبدو موضوعية جريئة إلى حد كبير عن كل ما يدور حوله من أحداث وعلاقات في زمكانية الحياة المكية من خلال تطور حياة الراوي البطل، الذي هو- في المحصلة- حمزة بوقري نفسه، وبذلك تغدو مكة بقيمها وعاداتها وأكلاتها وقدسيتها وخباياها وثقافاتها وصغائرها وتناقضاتها هي الشخصية الأهم من شخصية الراوي/ البطل (محيسن البلي).

---

(1) نفسه، ص: 237.

تظهر جنائزية الموت بصفتها الصدمة الأولى التي يقدمها الراوي في بداية روايته، ثـم يبدأ التركيز على السيرة الذاتية المتداخلة إلى درجة كبيرة مع هذه الجنائزية. ثم تشكل المدرسة بصفتها بداية الوعي في حياة الشخصية أهم ملامح التطـور في الحيـاة المكيـة آنـذاك في حيـاة الذكور، لا الإناث، فنرى صورة للتعليم من خلال المدرسة التحضيرية الأهلية،لكن أهم مـا يلفت انتباه الراوي/ البطل هو حالات المشاغبة والمغامرة الـتي يقـوم بهـا طـلاب المدرسـة، وخاصة "سفيان المكي" الذي كان له الفضل في فتح عيني رفيقه محسن- من خلال المغـامرات في مكة- على أن العالم المكي أوسع مما كان يعرف، يقول عن هذا التـأثير الكـبير في حياتـه: "لئن ذكر الناس اليوم" ماجلان "البرتغالي لمغامراته البحريـة، فـإن سـفيان المكـي لأولى النـاس بالذكر لمغامراته البرية، ألم يكن هو الذي نبهني إلى أن الدنيا ليست هي ذلك الـشارع الـضيق الذي أسير فيه، والمحصور بين جبلي أبي قبيس والسبع بنات، مع ما يتفرع عنه من أزقة أكثـر ضيقاً، تنتهي كلها إما يميناً أو شمالاً مصدمة بهذا الجبل أو ذاك؟ ألم يأخذني أول مرة خـلال سقيفة الصفا المظلمة إلى العالم الرحب الذي انتهى بعد سير ساعات إلى "محبس الجـن" مـروراً بريع اللصوص، وطلعة أبي لهب وغيرها؟ صحيح أنني بت ليلتها محموماً من طول ما مشيت في الهاجرة، وأن قدمي كادتا تسقطان في آخر المطاف، إلا أن لذة الاكتشاف وحـلاوة العـودة مرة أخرى إلى المنزل تجبان ما بينهما من متاعب"[1].

إن الرؤية التي يقدمها هذا النص رؤية طفولية تحيل إلى علاقة متينة بين حاضر مكـة في بنية السرد وماضيها كما كانت في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، على الأقل من خـلال التسميات، حيث تصبح المغامرة محكومة بسياق الخوف الذي يعني في المحصلة اللذة، لأن هذا الخوف الذي تحمله الحركة في المكان الغرائبي، يعني وجود تعددية مكانيـة تحيلنـا إلى أن أهـل مكة أدرى بشعابها، ومن ثمّ لا تكون هذه الدراية حقيقية إلا من خـلال فعـل المغـامرة منـذ الطفولة.

في هذا السياق المعرفي تصبح الأشياء البسيطة ذات بنيات اجتماعية أو نفسية معقدة، مثل كسر زير المدرسة، وفصل سفيان منها، وزيجات الأم، والمزهّد، وهول الليل، وزيارة قبر

(1) حمزة بوقري: سقيفة الصفا، دار الرفاعي، الرياض، ط1، 1404هـ/ 1983م، ص: 27-28.

الرسول ﷺ في المدينة، والسقاة، وشيخ الدكة (شيخ السقاة الأفارقة)، وأسرار الدكة، وكلاب الشوارع، وجنائز الأموات، والعلاج الشعبي، وحلقات الدرس في الحرم، والعراك بين الدارسين، وقطع الرؤوس، وبعض حكايات الزنا، والسرقة، والفرمسوني (المثقف)، والمعتوهين من الرسامين والمغنين والموسيقيين على سبيل السخرية، والعقد الفقرية (الفقر)، والاقتصاد المنزلي من خلال تربية الدجاج وتأجير جزء من البيت خلال موسم الحج، وشخصية المدرس وتميزه بالعمامة والجبة، والعلاقة بالمرأة وتعليمها، وحكايات الأفراح، والحكايات الشعبية، وعادات الخطبة والزواج، والصلاة في الحرم، والتصوف، ومولانا، وبنتي الأستاذ ومولانا: جميلة، وأمينة، واحتفالات النساء في" القيس". هذه السياقات وغيرها، نجدها في هذه الرواية المكية المفعمة بالعلاقات الاجتماعية والثقافة الشعبية من بدايتها إلى نهايتها.

في ضوء التعداد السابق، يمكننا القول: إن البيئة المكية في رواية سقيفة الصفا تبدو حية من خلال التركيز على تفاصيل علاقات الناس بعضهم ببعض في فترة ما قبل الطفرة الاقتصادية في المملكة عموماً، وهذه الفترة الحديثة هي بحد ذاتها بدايات تكوّن المجتمع المكي المعاصر بما يحمله من أشياء كثيرة لافتة في التدين والتعليم والحضارة والعادات فنجد الأشياء اللافتة لنظر القراء كثيرة في هذه الرواية، منها- على سبيل المثال- ما نجده من تفاوت أعمار الدارسين في المدارس التي نشأت في زمن الرواية، فإذا كانت أعمار طلاب الصف الرابع هذه الأيام تتراوح بين التاسعة والعاشرة؛ فإن أعمارهم تلك الأيام تراوحت بين الحادية عشرة والعشرين كما يقول الراوي، لذلك تبدو المدرسة دالة على التنوع في المجتمع المكي؛ إذ إنّ صورتها تكمن في هذا "الخليط المتنافر من الملابس والأعمار والسمات والمستوى الأسرّي والاجتماعي"[1].

وتعد حكايات الأم لابنها أمراً لافتاً، بالرغم من أنها حكايات مرعبة في بعض سياقاتها، لكنها تجعل الراوي البطل ينام على أحلام ورديه: "الاستمتاع بحكاياتها الحلوة دائماً عن الجن والمردة والفرسان الذين ينقذون فتيات أحلامهم على ظهور الجياد التي كانت تطير

[1] نفسه، ص: 62.

فوق السحاب كل ذلك ويدها الحنون تعبث برفق بشعري الكث حتى أنام على أحلام وردية تختلط فيها حوادث اليوم بحكايات المساء في توافق فريد"[1].

هذا التأثر بحكايات الأم لا يخفي استمتاع الراوي بالكتب التي كان يستعيرها من الأستاذ عمر الفرمسوني، أو نتيجة لمشاهدته مبدعي حارته "المعتوهين" في مجالات عديدة تكشف عن تحولات ثقافية في بدايات القرن الرابع الهجري، وكيف يتخرج الطالب من المدرسة ليصبح مدرساً يحمل أعلى شهادة تمنح آنذاك.من هنا تبدو الحياة متطورة من خلال تطور الشخصية الأولى أو شخصية الراوي/ البطل،لتغدو حياته قبل أن يتخرج من المدرسة مندمجة، أكثر من فترة ما بعد تخرجه، بالحياة المكية، فالرواية– عموماً– تختار من الحياة المكية ما يدل على ظروف هذه الحياة كلّها، بحيث تصلح الرواية أن تكون جزءاً مهماً من تاريخ مكة في العصر الحديث، وأن هذه الرؤية النقدية ليس بإمكانها أن تتبع وتستقرئ؛ لتتعرف تفاصيل كثيرة عن حياة الناس وعلاقاتهم وثقافاتهم وانتماءاتهم التي تشير إلى أن مكة في الخلاصة مجموعة من الأعراق المندمجة بعضها مع بعض في مجتمع يبدو انسجامه في تعدديته وتنوع ظروفه المعيشية، لذلك سنكتفي بالتمثيل للتدليل لا أكثر ولا أقل.

أثارت الدكة– على سبيل المثال– فضول الراوي الذي عرف من خلالها أسراراً كثيرة عن الأسر المكية، فهي كانت المكان الذي يتجمع فيه السقاءون، ومن خلالهم تعرف الراوي إلى القارة السوداء واللغات التي لا تفهم، وبعض العادات والأخلاق التي كانت سائدة عند أسياد هؤلاء، وهنا تقدم الرواية جرأة في توصيف بعض السلبيات في المجتمع المكي؛ يقول عن القصص التي سمعها: "كلها قصص لا تسر وأرجو أن يكون العم بشير (السقاء) قد اخترعها اختراعاً، وإلا فإن ثقتي في مستوى الأخلاق تلك الأيام سيكون في مستوى ثقتي في أخلاق هذه الأيام"[2].

أما موسم الحج فهو يعد موسم الخير لكثير من الأسر المكية التي تجد فيه ما يسد عوزها خلال العام كله، وخاصة عن طريق تأجير البيوت أو أقسام منها لمبيت الحجاج،

(1) نفسه، ص: 34.

(2) نفسه، ص: 56.

يقول الراوي عن بيتهم المتواضع والمهم في الوقت نفسه في موسم الحج: "بيت متواضع ليس فيه ما يلفت النظر، ولكنه بالنسبة لنا كان كل شيء في هذه الحياة كنا نسكنه أو على الأصح نسكن جزءاً منه خلال العام ونؤجره أو– إن شئت- نؤجر أغلبه خلال موسم الحج، ونعيش أنا والوالدة في بحبوحة طيلة العام على ذلك الإيجار"[1].

ويعد الصراع بين الأحياء المكية أو بين فتوات هذه الأحياء من أبرز المشكلات التي أشارت إليها الروايات المكية كلها، وقد يصل الصراع بين فتيان الأحياء إلى وقوع القتلى.من تلك الحكايات حكاية "الثور"؛ وهو أحد فتيان حي المعابدة كان يبطش بفتيان الأحياء الأخرى ضرباً وطعناً وقتلاً يقول الراوي عن أحياء مكة آنذاك في سياق العراك بين فتواتها: "لم تكن أحياء ذات علاقة ودية دائماً، بل العكس.فحي الشامية كان حليف حي المسفلة، وحي أجياد كان حليف حي الشبيكة، وهما عدوان لدودان لسابقيهما على نفس الطريقة التي كانت شائعة قبل ألفي عام بين بطون القبائل وأفخاذها"[2].

يشكل الوصف للصراع بين الأحياء حالة غريبة، تشير إلى أن الأحياء تمثل دولاً مستقلة متنازعة أو متحالفة فيما بينها، وإذا كانت هذه الظاهرة سلبية على وجه العموم في تصور الراوي الذي لم يخفِ تمتعه بمشاهدة بعض هذه الصراعات، فإن الظاهرة الإيجابية التي تقابل هذا العنف، تكمن في تكاتف أهل الحي الواحد بعضهم مع بعض في أفراحهم وأتراحهم، نجد هذا واضحاً في التكافل خلال أفراح الزفاف: "إذ إن أهل الحي كله كانوا غالباً ما يدفعون كامل مصاريف الزفاف على طريقة الرفد إياها بل إن كثيراً من العرسان الجدد كانوا يعيشون مدة طويلة على ما تبقى من هدايا الزفاف"[3].

وتشير الرواية إلى اهتمام الآباء بتعليم بناتهم في بيوتهم، بالرغم من أنهن حرمن من وجود المدارس، يتمثل هذا في تعليم جميلة ابنة الأستاذ الفرمسوني، وتعليم أمينة ابنة مولانا، بحيث نجد المرأة تحظى بثقافة دينية على أقل تقدير، تؤهلها لأن تكون واثقة من نفسها، بل

(1) نفسه، ص: 159.

(2) نفسه، ص: 200.

(3) نفسه، ص: 203.

يعطى لها حرية الموافقة على الزوج الذي يتقدم لخطبتها دون أية ضغوط تمارس ضدها.بل نجد الأب يبحث عن الزوج الصالح لابنته، كما حدث مع محيسن، عندما عرض عليه "مولانا" أن يتزوج ابنته "أمينة"، وفعل ذلك الأستاذ عمز الذي عرض عليه الأمر نفسه، وكان يترك الخيار للبنت أن تقرر الموافقة من عدمها، فكان أن رفضت أمينة، وقبلت جميلة!!.

لا يعنينا أمر الحديث عن شخصية البطل "محيسن" بصفته صاحب السيرة في الرواية، إنما يهمنا مكة في النصف الأول من القرن العشرين، كما يرويها الراوي/ البطل (محيسن)، ولأن أهم ما يميز مكة الحرم والحج، فإن نهاية الرواية تؤكد دور هذين العاملين في تشكيل حياة الناس وعاداتهم، وميلهم إلى التدين على وجه العموم سواء أكان ذلك من خلال الصلاة في الحرم، أم من خلال أداء فريضة الحج عدة مرات، بحيث تصبح الشعائر الدينية في هذا الجانب عادات يورثها الآباء لأبنائهم.

يقول الراوي عن صلاة الفجر في الحرم: "كانت صلاة الفجر في المسجد الحرام" أو الحرم "كما يسميه أهل مكة– وخاصة صلاة السجدة- فجر يوم الجمعة تمثل محفلاً روحياً هائلاً بالنسبة لي ولكثيرين ممن عاشوا تلك الفترة (...) كانت قمة النشوة أن يتمكن إنسان من أن يصل إلى الحرم قبل الأذان بساعة، أو بعض ساعة.فيضع "سجادة" صلاته في الصف الأول أمام الكعبة، ثم ينهمك في صلاة تهجد أو طواف حتى يؤذن المؤذن"[1] ويقول أيضاً عن الحج عند المكيين: "ليس في مكة من أهلها وأسرها من لم يحج- تلك الأيام عاماً بعد عام، فكلهم على الأغلب ذو علاقة بالحج والحجيج.مطوفين أو باعة.أو حاجين لغرض الحج ذاته، وما كان أسهله في تلك الحقبة من الزمان.ما عليك إلا أن تصلي هذا الفرض أو ذاك في الحرم- ثم تسير في اتجاه "المدّعى" حيث تجد قافلة الجمالين والحمارين في انتظارك صائحين على بضاعتهم- أقصد جمالهم وحميرهم: يا رويكب وببضعة قروش تجد نفسك على ظهر أحدها- بمفردك- أو رديفاً إن شئت، في طريقك إلى عرفة إن تأخرت حتى التاسع أو إلى منى إن حججت حجة نبوية"[2].

---

(1) نفسه، ص: 207.

(2) نفسه، ص: 221.

لا بد من التأكيد غير مرة، أنه سيطول الأمر لو تتبعنا الذاكرة المكية في ذاكرة الراوي؛ إذ يصعب على الدارس أن يتناول أكثر من المقتطفات السابقة بوصفها دالة على حركية المجتمع المكي في أشياء كثيرة من الحياة المعيشية اليومية التي تجعل الرواية تميل إلى تفعيل الجانب الإثاري أو السحري في البيئة المكية.

إن ما كتب في هذه الرواية السيرية لا يمثل، على أية حال، كتابة تاريخية- وإن كان يفيد كثيراً في التاريخ الاجتماعي- بقدر كونه رؤية سردية من منظور الراوي المشارك في صناعة الأحداث، ونقلها بأمانة الصدق الفني الذي يجعل الكتابة السردية كتابة موحية جمالية،تلجأ إلى الاختزال في سياق وجود عالم سردي متشابك واقعياً وفنياً، بحيث تبدو مكة أو المجتمع المكي عالماً حياً له سمة الإشكالية التعددية في جماليات البنية السردية التي تركز على الجانب الاجتماعي الحي من خلال جمالية الكشف عن العلاقات الاجتماعية في جانبيها: أسرارها من جهة، وعلانيتها من جهة أخرى!!.

### ثالثاً: رؤية رجاء عالم في رواية (خاتم)

تقدم رجاء عالم في روايتها "خاتم" ذاكرة مكة المكرمة في العهد الهاشمي المتداخل مع العهد التركي، إذ تمزج المكان والشخصيات والزمن والأحداث الغرائبية بعضها ببعض في لغة تنبع من ذاكرة الكاتبة المندمجة مع ذاكرة سردية مندمجة كلياً في ذاكرة العالم المكي الذي يوهّج الكتابة، فيحيلها إلى الانتماء إلى مدرسة الرواية الواقعية السحرية. بداية يعد تعدد الأمكنة التي تتحرك فيها الشخصيات جزءاً مهماً من توصيف البيئة المكية، حيث تبرز أمكنة: بيت الشيخ نصيب ودهليزه وأقبيته، وساحاته، والحارة، والحرم المكي، وأماكن أخرى متنوعة من الوديان،والدحديرات، والزنقات، والأحواش... إلخ.

إن بيت الشيخ نصيب أحد أسياد مكة، يشكل وحدة مكانية مركزية، من سطور الرواية الأولى إلى سطورها في النهاية، حيث تبدأ الرواية بوصف هذا البيت على هذا النحو: "على المنعطف العشرين للدرب الضيق الذي تتخلله سلالم متآكلة يقوم البيت الكبير، بيت نصيب، وكل مغارب مكة تتجمع على قمة هذا البيت على جبل هندي المتربع بقلب المدينة

ينافس القلعة التركية في إخفاء شموس مكة والتطاول للنجوم، لا أحد يملك أن يتجاوز البيت دون أن يرفع عينه لخوارجه التي تبدو داخلة بعسكرها الحجر في الأفق. الأنظار اتفقت على اعتباره أعلى بيوت الجبل أو مكة على الإطلاق، إذا أخذنا في الحسبان قاعدته الجبلية التي ترفعه للأعلى، لذا يظل مثار فضول أهل الجبل والناظرين من بقية الأحياء"[1].

ومن هذا البيت، في هذه الصورة العجائبية، نرى تشكلات الشرائح الاجتماعية المختلفة، حيث نجد الشريحة الاجتماعية الأولى التي تنتمي إلى عالم السادة أو الأشراف، فنجد شخصية الشيخ نصيب وزوجه سكينة، وبناته وأصهاره، وهم يشكلون حلقة مهمة في بناء الرؤية الاجتماعية التي تقرها الكاتبة من خلال طبقة عليا، تنتمي إلى الثراء،والعلم، والنسب، وأيضاً التجارة بالعبيد وتقوم بنية الرواية الرئيسة على تفعيل شخصية "خاتم" ابنة الشيخ نصيب، فهي تعد محوراً فاعلاً في توليد قضية البنت العوض الهش عن الذكر في حمل نسب اسم الأسرة مقابل البنت المهمشة التي لا دور لها في إحياء نسب أسرتها، لذلك تبنّى الشيخ نصيب ربيباً ذكراً من نسل عبيده، كما أنه جعل ابنته تلبس الملابس الذكورية وتتردد على حلقات الذكر في المسجد الحرام، مما يجعل هذه البنت قضية إشكالية في تصور الكاتبة التي تكتب روايتها من منظور الكتابة النسوية!!.

أما دهليز البيت وأقبيته فتضم طبقتين اجتماعيتين دونيتين، إحداهما تنتمي إلى عالم العبيد، والأخرى إلى عالم المهاجرين من أفريقيا وآسيا إلى مكة لمجاورة الحرم الشريف، وهذه الأقبية غالباً ما تكون عرضة لمداهمة الجنود لها في الحروب، لكن الشيخ نصيب جعل أقبية بيته صالحة للهرب: "يفتش الجند عن الذكور للسخرة والموت الشيخ نصيب قطع تلك الغارات حين أسكن عبيده الأقبية، تلك المفتوحة بدرجات الدهليز الثلاث من جهة ومن الجهة الأخرى بأبواب غارقة على حافة الفناء المترب خلف الدار، ذلك الفناء بإسطبله تسوره من الشمال صخور الجبل، لذا كان من السهل على الركائب سلوك الصخر للفرار من السخرة"[2].

---

(1) رجاء عالم: خاتم،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2001، ص: 5.

(2) نفسه، ص: 7.

هذه البيئة الأرضية هي التي أخرجت بعض الشخصيات المنتمية إلى طبقة دونية، مثل المهاجر طاس وزوجه وابنه هلال الذي فعّل الصراع الطبقي بين أقبية البيت الكبير وغرفه العلوية، والعبدين شارة وزوجها فرج وابنهما سند الذي تبناه الشيخ نصيب ورفعه إلى طبقة الأشراف نسباً من خلال إرضاعه من لبن الأسرة، بعد أن فقد الأمل بولادة ذكر من صلبه.

تنشأ الرواية في ضوء هذا التصور السردي للبيئة المكية، من خلال حركية الثلاثي: خاتم (الأنثى الذكر) التي تنتمي إلى السادة، وسند (العبد السيد) الذي حرر من طبقة العبيد، وهلال (الإنسان الجن) الذي ينتمي إلى المهاجرين. في هذا السياق تتفاعل حركية تكوين المجتمع المكي في ظل حكم الأشراف الذي يتداخل مع الحكم العثماني، وتتجسد في هذه الحركية أمكنة مكة المختلفة التي توحي بأسلوب أهل مكة أدرى بشعابها من جهة، وأيضاً تشكّل حركية الناس وعاداتهم المختلفة في موكب زيارة قبر النبي في المدينة المنورة، وعاداتهم في شهر رمضان، وتداخلات الحارات،واختلافاتها فيما بينها في الأفراح والموت، وحلقات العلم في الحرم الشريف، وتحلقات الغناء في الأحواش، وحلقات الحرب في المزمار. هنا تبدو مكة عالماً متناقضاً، عالماً متنوعاً، يحمل ثقافات الشعوب المختلفة، مما يعني وجود مجتمع خليط من الأجناس والثقافات، لكنه في الوقت نفسه ينصهر بعضه مع بعض، فيولد الانسجام والتداخل بما يشكل الرؤية الكلية التي تجعل الحياة الحقيقية تبدأ من القدرة على التداخل بين الأمكنة والشخصيات والعادات والمعتقدات، التي تتجاوز معقوليتها إلى الخرافة، في العين، والغول، والخنجر، والجوهرات، والأكلات، وتفصيل الثياب، والمناسبات في الأعياد والزواج... إلخ.

فنجد الزواج- على سبيل المثال- قدرة ثقافية احتفالية تدمج بين الشعوب كافة في بوتقتها، فـ"عيد الفطر محط ملائكة القران في مكة، تهطل العقود من السماء، وتعقد كواحل البنات للشبان: العقد يكون في العرش قبل الفرش أربعين يوماً وتهطل عقود الأنكحة جاهزة لا يحرم منها بيت يوطن توقاً للحياة، كل البيوت أعراس، وتلك التي لا تجد من تزوج تشارك بفتح حاراتها وأفنيتها لمن يرغب لعرسه أن يتنفس في مساحة أوسع، لمن يرغب في استعارة وجاهة"[1].

---

(1) نفسه، ص: 71.

فإذا كانت هذه القيمة الثقافية الاجتماعية الإيجابية حالة من توهج الجلال والجمال في مكة المكرمة، فإن صورة الفقر تعد صورة مرة في الأحياء الفقيرة التي تتشكل من: "أجراف وأزقة يتوزعها بشر متربون، يأوون لكل ما يمكن أن يؤوي، يقيمون حياتهم بين الردف وتحت جدران الجريد، وجذوع النحل وطواويل الخبز الخشبية، ينامون ويستيقظون في تلك الجحور التي تزدحم بقادمين جدد لا ينقطع سيلهم لدنيا الحميم"[1].

وتزداد صورة القتامة في التعرف إلى بعض الحكايات، أو ما يحدث من مفاسد في هذه البيئة، منها شخصية "الملعون مهراس" قطّاع الطرق وخطّاف الفتيات، بحيث يغدو موته حالة جحيم وعقاب من الله، لأنه كان شريراً إلى درجة لا يمكن تصورها: "يسبرق الكحل من العين، وحين يجوع يأكل أفخاذ البنات الرضع نيئة (...) البنت التي لا يتعشى بها مهراس يسوقها لدحديرة الشيخة (تحفة) ربة الصنعة، البنت التي لا تشتريها الشيخة يربطها لرحى المطاحن حتى تتآكل عظامها، ثم يتركها لغربان الردف التي تساكنه في العلالي"[2].

عندما نستقرئ حركية الشخصيات ودلالاتها على البيئة المكية نعرف أن جماليات هذه البيئة، كما أسلفنا، تكمن في تشكلات متعددة، هي على النحو التالي:

**أولاً:** قدسية الحرم المكي، وما يحدث فيه من صلوات وحلقات تعليمية شرعية مختلفة؛ حيث يبدو المجتمع المكي مجتمعاً ذكورياً في صلواته، كما نجد الحلقات العلمية تقتصر على تعليم الذكور دون الإناث. وتعد مجاورة الحرم المكي السبب المباشر في توافد المهاجرين من بقاع مختلفة، والعيش في مكة، مما ساهم في اختلاط العنصر العربي بعناصر غير عربية كثيرة وخاصة من أفريقيا وشرق آسيا.

**ثانياً:** فئة الأسياد التي ينتمي إليها الشيخ نصيب، وهو قد تاجر في شبابه باللحم الحي، وباع واشترى في أسواق النخاسة والعبيد، حتى صار من الأثرياء، لكنه حرم من النسل الذكوري؛ حيث مات الذكور كلهم الذين أنجبتهم زوجته سكينه التي كانت تحمل بذكر وأنثى، حتى تمام الخمس توائم، وكلما بلغ لها توءم اجتاحت مكة حرب أو وباء

(1) نفسه، ص: 77.

(2) نفسه، ص: 86-87.

وأخذت الذكر وتركت الأنثى، حتى صار الذكور كية عزرائيل في قلب الشيخ نصيب[1]، فما كان منه إلا أن تبنى ابن مملوكيه شارة وفرج يضاف إلى ذلك أنه ألبس ابنته الأخيرة (خاتم) لباس الذكور، وأطلقها في الحرم الشريف تتلقى العلم في حلقة الشيخ الأعمى مستور، ثم أصبحت هذه الفتاة واحدة من أبرز الفتيات الضاربات على العود في دار الشيخة تحفة في دحديرة العسّاس.

**ثالثاً:** طبقة التجار وأصحاب المال والجوهرات، وهؤلاء يظهرون من خلال علاقة 'سند' ربيب الشيخ نصيب بهم، حيث نرى الحجارة الكريمة، والثراء سمة تميز طبقة الأغنياء، الذين يحققون ما يعجز عن تحقيقه الآخرون.

**رابعاً:** سكان الحارات الدنيا (الزنقات والدحديرات) حيث يقبع عالم الفقراء والشحاذين والحشاشين وتربية العبيد، وتجارة النخاسة والسرقات والاختلافات بين فتوات الحارات التي يصل الشقاق فيها بين الفتوات إلى القتل المتعمد في هذه الأحياء تبرز دار الشيخة تحفة بصفتها مكان الغناء والطرب، تتنوع فتياتها المسبيّات من الحجاج والمنتميات إلى بقاع إسلامية شتى كما تظهر أحواش المزمار واللعب بالخناجر والاقتتال بها حتى الموت، فيبدو محور الشر واضحاً من خلال شخصية 'هلال الجن' ابن المهاجر طاس.

**خامساً:** فئة الأمراء الهاشميين وما يدور بينهم من صراعات على الحكم، وتدخلات العثمانيين المباشرة وغير المباشرة في مساعدة أمير على آخر؛ بحيث تبدو البيئة المكية تعاني من الحروب بينهم، يضاف إليها الأمراض الوبائية.

في ضوء هذه الفئات الإشكالية تشرف الرواية على نهاياتها، وهي تعالج الوله لدى الشخصيات فيما انتمت إليه، حتى وإن كان هذا الانتماء سلبياً، إذ تقدم الكاتبة بنية روايتها في سياق تصوفي- عموماً- بمفهوم الإقبال على لعبة الحياة، هكذا تبدو علاقة خاتم بالموسيقى، وسند بالحجارة الكريمة، وهلال بالمزمار وما يكون فيه من عنف،

---

(1) نفسه، ص: 25.

والشيخ نصيب بالبحث عن الولد الذكر من صلبه علاقات حميمة تصوفية، تعبر عنها رجاء عالم بقدرة متناهية من التفاعل والصدق الفني.

بل إن العنف الذي يحدث في نهاية الرواية نتيجة الحرب الداخلية بين أمراء الهاشميين، يكون صوفياً هو الآخر من جهة الموت الدامي الذي يحصد الأبطال الثلاثة (خاتم وسند وهلال)، ومن ثمّ يحصد أمل الشيخ نصيب في أن تسانده هذه الذكورة، حتى وإن كانت هشة، وكأن هذا عقاب يحصده بسبب ما زرعه من تجارته بالرقيق في الماضي.

لكن مكة المكان- على العموم- لا تهتز لأي سبب كان كما يحدث في حياة الشخصيات، فهي في منأى عن الفتن والأمراض: "مات الأمير عاش الأمير، لمكة مليك الملك، ولا تهتز لتقوض كرسي إمارة، فإذا طلبت الفتنة العزل فإن بيت رب الملكوت يدك الجبابرة؛ ذلك حال مكة التي لم تخمد إيقاعات ثورتها قط، تسري الحروب والثورات تبتلع رؤوس بعضها في أنشوطة لا تنفتح وتطلقهم، قدر مكة سيول الدم من هذا التناحر على الإمارة"[1].

بغض النظر عن كون هذه الرؤية السردية تنتمي إلى الواقع أو إلى التخيّل، فإنها على وجه التحديد تعد رؤية نسوية، تقيم عالماً سردياً مقنعاً، تداخلت فيه بنية الواقع مع الأسطورة، ومن ثمّ غدت الرواية واقعية سحرية- كما أسلفنا-، وهي تقيم بناء الرواية على حبكة سردية تتجاوز الذاتي الكامن في شخصية الخنثى "خاتم" إلى الجماعي المتعدد الأعراق، الموحي بعالم مدينة مستقلة في تكوينها وعلاقاتها وقدسيتها وواقعيتها، حيث تغدو قدسية الحرم الشريف نقيضاً لدار الشيخة طرفة، أو لمزمار هلال، أو وحشية "الملعون مهراس" لكن هذا التناقض لا يعني الانقطاع والتناحر، وإنما إمكانية التعايش وفق أريحية التساهل بين متطلبات الحياة الدنيا والحياة الأخرى، وأن التوبة ليست ببعيدة عن هلال الجن، أو نساء دار تحفة، لأن هذا المجتمع في نهاية المطاف مسبوك بنور الحرم الشريف الذي يجعل هذا البلد آمناً بالرغم مما فيه من صراعات

---

(1) نفسه، ص: 248.

وخلافات تودي بالرجال إلى الموت، في زمن أصبح فيه "الذكر نبتة لا تطلع إلا في أمن، لا تشق تربتها حتى يستتب الأمن"[1].

## رابعاً: رؤية عبد الله التعزي في رواية "الحفائر تتنفس"

على النقيض من رواية "خاتم" التي اتكأت على طبقة السادة (بيت الشيخ نصيب) تحديداً، فإن رواية الحفائر تتنفس لعبد الله التعزي تنطلق من القاع المتمثل في "الحفائر" إحدى بوابات مكة إلى الحرم، حيث تصبح هذه البلدة أو الحارة على الأصح منطلقاً للتعبير عن البيئة المكية كلها، إذ إن أية جزئية مكانية من مكة هي في المحصلة النهائية مكة نفسها من وجهة نظر السارد الذي يقدم لنا رؤيته مندمجة مع الواقع الذي يعيش فيه.

من الناحية المبدئية، يبدو التأمل في رواية "الحفائر تتنفس"، يجعلنا نراها مسكونة بالموت ابتداء من عنوانها إلى آخر كلمات سطورها يعد موت شحاذ "الحفائر" سراج الأعرج، ووالد الراوي/ مسعود تنكيري، وأمه الحقيقية، وأمه التي تبنته/ سعدية، وعدة ميتات أخرى في حكايات موت كثيرة، هي ما يفضي بالقارئ إلى الشعور بأنه يعيش في مقبرة، على يدي الراوي المأزوم/ محمود مسعود تنكيري في علاقته بما حوله. ولا تخلو الرواية أحياناً من تقديم عالم أبيض في قيمه وعاداته وعلاقاته وبيئته الزمكانية.

نذكر من هذا العالم الأبيض علاقة الراوي بأمه التي ربته "سعدية"، حيث نرى بيتها الذي يتكون من غرفتين جنة صغيرة، والشارع المحاذي للبيت عيداً للحياة واللعب عند الأطفال يقول عن الغرفة المكية التي عاش فيها مع أمه سعدية: "تحولت غرفتنا إلى ما يشبه حديقة مزهرة منسوجة من الخيوط، فالمساند محيطة بالجدران الأربعة تقريباً، ومفرش نصبة الشاي في منتصف الغرفة الأعلى، وستائر النافذة جميعها مزينة بالأزهار الملونة المرسومة على قماش أبيض ناصع، كانت ألوان الرسوم تتنافر وتتساوى فلا يوجد فرق أو معنى لتناسق الألوان، جميعها تعطي انطباعاً واحداً لأشكال مختلفة"[2].

---

(1) نفسه، ص: 248.

(2) عبد الله التعزي: الحفائر تتنفس، دار الساقي، بيروت، 2002، ص: 27.

ويصف الراوي الشارع بوصف مشابه للغرفة السابقة، حيث يغدو الشارع مكاناً لتجمع الأطفال للعب، وإقامة أعراسهم الخاصة بهم: "عندما تقام الأعراس، كنا نقيم أعراساً أخرى، خاصة بنا، في الشارع وعندما يأتي العيد تتشكل فرحتنا ببهائها السنوي في الشارع، وعندما تنتحب طبول المزمار ويصدح في أرجاء الليل الزومال، نكون في قمة سعادتنا"[1].

نتعرف، من خلال علاقة شخصية الراوي بأمه سعدية، إلى اللهجة المكية، وهي تبدو في حقيقتها عدة شجات، لا لهجة واحدة:"- شوف الواد، كأنه ما يسمع. قوم- يا أمي الموية نظيفة أنت تغسلي بموية وسخة؟- شوف شوف قوم بلا طولة لسان"[2]، ونتعرف أيضاً إلى الأغاني الشعبية التي ترددها الأم سعدية: "دوها يا دوها والكعبة بنوها/ سيدي سافر مكة جبلي صندوق كعكة/ والكعكة في المخزن والمخزن يبغي مفتاح"[3].

إن هذا العالم الأبيض الطفولي انتهى بما يشبه الحلم، عندما توفيت الأم سعدية التي ذهبت إلى الحج ولم تعد، فكانت النقلة القاسية في حياة الراوي من الجنة المكية السابقة إلى الحفائر القبورية والمعاناة عندما انتقل إلى العيش عند أبيه، فصارت حياته القسوة بعينها، حيث ساءت علاقته بوالده إلى درجة كبيرة؛ فقبع تحت سياط تربية قاسية، تنم عن صراع بين زمنين، زمن الأب الذي يريد ابناً مثالياً، وزمن الابن الذي يتلقى الصفعات من والده على أبسط الأشياء التافهة، بل نجد العقاب شديداً عندما يرسب الابن في مادة القرآن، فما دام الأب أعطى الأستاذ اللحم دون أن يتخلى عن العظم، فإن هذا الرسوب يعد كارثة من وجهة نظر الأب، لذلك قيده على السطح تحت حرارة الشمس التي تغلي!!.

تنشغل الرواية بتفصيلات المكان متمثلاً في الحفائر بصفتها حارة من حارات مكة كما أسلفنا، والطريق المفضي من الجبل- المطل عليها- إليها ثم إلى الحرم، وما ينتج في الحفائر من علاقات وأسرار وروائح متنوعة، ومهن مختلفة وتعددية في أعراق الناس، وحكايات تتعايش مع هؤلاء الناس في الليل والنهار، وجلسات الأحواش، والمزمار، ومحلات البيع الشعبية المختلفة، وحكايات الست معتوقة القرملية، ومغامرات مسعود

(1) نفسه، ص: 28.

(2) نفسه، ص: 35.

(3) نفسه، ص: 37.

تنكيري على هذا النحو تبدو لنا صورة مكة الجوانية واضحة في رواية عبد الله التعزي، الذي عاش هذه الحياة بكل أبعادها، إذ تنتمي روايته في جزء كبير منها إلى سياق السيرة الذاتية على طريقة رواية "سقيفة الصفا" لحمزة بوقري.

ويعد الحرم المكي قدرة روحية تنقذ البطل "محمود مسعود تكنيري" من آثام كثيرة وقع فيها أو تصور نفسه سيقع فيها، لذلك يتحول إلى روح إنسانية، وهو يطوف حول الكعبة، هروباً من آثامه يصف حاله هذه بقوله: "تتعذب نفسي أكثر، تختلط دموعي بتأوهات تكاد تخنق أنفاسي أكاد أغيب عن الوعي أكاد أصير روحاً من دون جسد وأبدأ بالطواف مردداً سوراً من القرآن لا أتذكر متى حفظتها"[1].

إن بناء الحفائر في بنية السرد- على العموم- يجيء جزءاً من تكوين الأسطرة السردية، فالتعزي يندمج في تصوير المكان والعلاقات مثله في ذلك مثل الآخرين الذين كتبوا عن مكة، ولكن بأسلوب أكثر تعلقاً بالأسطرة، وأقدر معرفة- من رجاء عالم على سبيل المثال- بجوانب الحياة المكية من داخلها، أو من خلال عنايته بأبعاد التعايش بين الشر والخير، في سياق من الصوفية السردية، التي تجعل هذا المكان دالاً- في تصور السارد- على جماليات المكان وما يجري فيه من تناقضات الموت والحياة؛ الموت متمثلاً في رحلة العبيد، والحياة متمثلة في الاقتراب من الحرم، الموت في الحفر القبورية وبقايا الأموات، والحياة في الغرفة الصغيرة التي أحيتها الأم سعدية، الموت في غرفة سراج الأعرج، والحياة في المزمار والرقص السري في مجلس "آدم المفلوت" الذي يعيد إلى الناس تراثهم حيث كانوا في أفريقيا، الموت في بيت الشيطانة السوداء والحياة في الشارع الطفولي وألعاب الأطفال هذه التناقضات وغيرها تحيل رواية التعزي إلى بنية أسطورية أو خرافية، بغض النظر عن الواقعية الموجودة أيضاً من خلال كون الرواية سيرة مكية بطريقة أو بأخرى. ولكنها سيرة بأسلوب الواقعية السحرية على طريقة "رجاء عالم" في بعض رواياتها، ومنها رواية "خاتم" كما أسلفنا.

إن الرؤية الأسطورية عن الحفائر تبدو واضحة في الاقتباسات التي استلت من متن الرواية، ووضعت على الغلاف، ومن يقرأها بوصفها مدخلاً متقاطعاً مع العنوان، يجدها

---

[1] نفسه، ص: 101.

توضح رؤية السارد في النص السردي، بل إن القارئ لا بد أن يجد فيها رؤية التغريب في السرد التي تَقصَّدها الكاتب تقصداً؛ مما يجعل روايته تنتمي إلى نموذج الرواية الجديدة أو الرواية المضادة، وهذه الاقتباسات- بكل تأكيد- لو أعدنا قراءة الرواية من خلالها، لتوصلنا إلى بناء رؤية تشكيلية لمكة المكرمة من خلال جزء منها، اسمه الحفائر في بنية الرواية التخييلية، بغض النظر أيضاً عما هو في الواقع وذلك فيما يلي من الاقتباسات:

"الحفائر إحدى بوابات مكة إلى الحرم، وأتوقعها دائماً مشرعة أمام كل القادمين من الذنوب، كنافذة مفتوحة للصعود إلى السماء.

كانت الجن تسرح بها، تستند إلى صخورها الحارة، تبتسم ثم تتوسد التراب الخشن لا تجد أي إنسان يشعر بوجودها، غير بعض الأجساد المتفحمة والجلود الجافة.

الحفائر، نفسها، قبر كبير يحتوي على ألوف من القبور الصغيرة التي تبدو كأنها ستستمر في وجودها ما استمرت أسرارها في الكتمان.

الشارع في الحفائر يرتسم بين البيوت وتحت الرواشين كخيط رقيق يمسك بزمام الحارة من داخلها، ويعبر بها ما بين الهواء والسماء إلى أن يصل إلى خط الأفق.

في ليل الحفائر سحب كثيرة تتكون من كلام قيل طوال النهار، فتحيطها بهدوء متعب يتلمسه المارة لم تتغير الحفائر إلى الآن".

إن اختيار المقطوعات السابقة التي قام بها السارد، على وجه التحديد، تشير إلى قصدية أسطرة المكان وعلاقاته، خاصة أن هذه الحفائر هي في الأساس تشكيلة اجتماعية من أناس وافدين، جاءوا ليكفروا عن ذنوبهم التي ارتكبوها في بقاع شتى من العالم، ثم تصبح هذه التشكيلة في المحصلة هي النتيجة العملية لوجود الحرم الشريف في مكة، بصفته منبع الخير الأول في الإسلام، فتصير مجاورته بحد ذاتها جزءاً من الطاعة لله سبحانه وتعالى، بل يصل الاعتقاد ببعض الوافدين- على سبيل الخرافة- إلى أن يروا في بعض الشر في مكة تحديداً تقربا إلى الله.من هنا تصبح الخطيئة بعد الوقوع فيها ليست بعبء على أصحابها، إذ بالإمكان الاستغفار والطواف بالكعبة والبكاء قربها، لتصير كأنها لم تكن، انطلاقاً من كون مكة مكاناً للأمن والرجاء والمغفرة... إلخ.

على أية حال، تبدو رواية التعزي رؤية إبداعية تكشف عن جانب مهم من صورة مكة التي من الصعب أن يحدث فيها تطورات لافتة للنظر؛ لأن تشكلات المكان والعلاقات شبه ثابتة، فالمكان متداخل بعضه مع بعض، و العلاقات بدورها متداخلة بعضها مع بعض، لتغدو أشكال الناس شكلاً واحداً يتكرر، والطرق كلها طريقاً واحدة مثل الأفعى، في لحظات جنون الراوي المأزوم يقول الراوي عن الناس في شوارع مكة: "المارة كثيرون يعبرون إلى الحرم وإلى الدكاكين المنتشرة أعلى طلعة الحفائر تشابهت عليّ وجوههم، برغم اختلافها، فلا أجد فرقاً مهما بينها الكل يتطلع إلى الفضاء المترب، يبحثون عن أشيائهم الضائعة، أو ينظرون إلى الحرم من دون أن يدرك معظمهم معناه كانوا أشكالاً مختلفة، فلماذا رأيتهم لحظتها شخصاً واحداً يتكرر بملل صامت وشديد"[1].

أما الشوارع فهي الأخرى تتعدد،وتتداخل بعضها مع بعض إلى حد لا تعرف كيف تبدأ وإلى أين تنتهي، وخاصة الشوارع الترابية على الجبل التي تبدو كأنها أفاع لا يعرف رأسها من ذيلها: "هذه الطرق لكثرتها تبدو وكأن كل شخص أراد الصعود إلى الجبل أو النزول منه، اتخذ طريقاً خاصاً بالصعود وآخر بالنزول، فشكلت شبكة من الطرق المتداخلة التي قد تلتقي بطرق أخرى في بعض الأمكنة المختلفة ولكنها في النهاية طرق منفصلة، لها ترابها وحجارتها وهواؤها الخاص بها"[2].

في ضوء ما سبق تتشكل رواية "الحفائر تتنفس" من خلال ما يلي:

- شخصية الشحاذ سراج الأعرج وما تفرضه هذه الشخصية من غموض في وجودها في الحفائر أو في أسرارها، في حياتها وموتها، إلى حد أنه يصبح أسطورة الرواية الأولى.
- منطقة الحفائر وما تفرضه من تشكلات في المكان والعلاقات، بحيث يغدو المكان في الرواية أقرب إلى الأسطورة منه إلى الواقع.

(1) نفسه، ص: 114-115.

(2) نفسه، ص: 57.

- الراوي/ البطل المأزوم، الذي عاش حياة صعبة بسبب موت والدتيه (الأم الحقيقية والأم التي تبنته)، فكانت علاقته بوالده تحديداً علاقة مأزومة، سببت له تأزماً في علاقاته وغربة تجاه ما حوله.
- استحضار كثير من العادات الأصلية التي عاشها الناس قبل مجيئهم إلى مكة عنوة أو بالاختيار، بحيث تصبح هذه العادات جزءاً من تشكيلة المكان المكي في الأعراف واللهجات والعلاقات.
- يشكل الموت بنية رئيسة، تجعل المقبرة أهم ملمح في بناء اللغة السردية، مما يعني إحالة الرواية- عموماً- إلى الرؤية التشاؤمية بطريقة أو بأخرى، حيث يفرض الموت على الرؤية السردية الزجاجة السوداء، فيتلون العالم بلون الزجاجة لا بالرؤية الحقيقية.

ننهي هذه القراءة مؤكدين أن الرؤية التي قدمت عن مكة كانت من منظور بطل مأزوم، يعبر عن أزمته هذه من خلال النص التالي الذي يعبر فيه عن الدور السلبي الذي زرعه أبوه فيه: "زرع داخلي غابات من الرعب تقف أشجارها كسياج أمام رغباتي عندما أراه كان خوفي منه يتراصف رعباً فوق رعب، وجزعاً فوق جزع، ويصير داخلي ليلاً دامساً، يتكثف سواده ظلمة فوق ظلمة، فلا أعود أرى شيئاً إلا خوفي، وهجسي من هذه الظلمات التي تلف نفسي حتى أصبحت محاطاً بظل هائل من السواد جعل الصورة تهتز، فلم أعد أعرف ما يجب أن أعمل، يخطر لي أحياناً أنني ربما أتوقف عن الشعور بما حولي، وكأنني ارتكبت خطيئة"[1].

---

(1) نفسه، ص: 93.

## خامساً: رؤيتنا محمود تراوري في رواية "ميمونة"وعبده خال في رواية "مدن تأكل العشب"

تعد رواية "ميمونة" لمحمود تراوري من الروايات التي اهتمت بالمجتمع الأفريقي المسلم خلال قدومه إلى الحجاز لمجاورة الحرمين في مكة المكرمة والمدينة المنورة؛ لهذا تبدو بيئة مكة جزءاً من حياة هؤلاء القادمين من بقاع مختلفة، وخاصة من أنحاء أفريقيا؛ إذ يقع الحجاج عموماً في طريقهم إلى الحرمين، وأيضاً إلى المسجد الأقصى، عرضة لقطاع الطرق الذين يسرقون أمتعة الحجاج وأموالهم، بل يسرقونهم أنفسهم ويبيعونهم في مناطق شتى بوصفهم رقيقاً.من هنا تركز هذه الرواية على الرعب الذي يوجد في الطرق بين مكة والمدينة أو الطرق إليهما، فهي طرق يسكنها رعب البدو والأعراب الذي يحيل الأحرار إلى عبيد، ويفرق أفراد الأسرة الواحدة إلى بقاع مختلفة، لكن بمجرد أن يصل الناجون من رعب الطريق إلى مكة المكرمة أو المدينة المنورة يزول الخطر، ويغدو الإنسان آمناً مطمئناً!!.

إن مكة المكرمة في رواية "ميمونة" ملاذ للهاربين من أفريقيا بسبب صيد الرجال البيض النصارى للسود في قراهم، لاستعبادهم، ويجيء هذا الهروب في الغالب سعياً إلى مجاورة الحرم المكي، مما يشكل ما يعرف بمجتمع التكارنة الذي تصفه إحدى شخصيات الرواية بما يلي: "أعشاش التكارنة في جبل الفلق، وأغلبها في نواحي المسفلة.ناس سذج، خالون من عيوب الأوباش، لا يعرفون الفضول، ولا يدخلون فيما لا يعنيهم سبق لي النوم عندهم في عشة من العشش، طيبون لا يضمرون حقداً لأحد، ولا يطمعون في مال أحد، ولا يعرفون السرقة، ولا الفواحش، ومعظمهم مهاجرون للعبادة وطلب الرزق، وقانعون باليسير الرجل منهم إذا جمع بضعة قروش في اليوم ذهب إلى كوخه، ومكث به حتى الصباح، ونساؤهم يسكنّ بهذه الأعشاش، يطحنّ القمح الخاص بالشربة، وبعض الأعشاب والحناء والأبازير"[1].

هربت أسرة "ميمونة" (أبوها عيسى، وأمها، وخالتها، وعمها عمر) من أفريقيا خوفاً من استعباد البيض النصارى لهم، فهم فارون من وحشية النصارى ومهاجرون في الوقت نفسه لمجاورة الحرمين في مكة المكرمة والمدينة المنورة؛ حيث يشعرون بـ"عظيم النعمة حين

---

(1) محمود تراوري: ميمونة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2002، ص: 122.

ساقتهم الأقدار لبيته الحرام، وزيارة مرقد الرسول عليه الصلاة والسلام، وبدء المجاورة (...) خراب ودمار خلفوه (النصارى) ورحلوا، أحرقوا القرى والحقول، ونشروا الأوبئة خلال عمليات النهب، وغارات صيد البشر والحيوان"[1]، وبذلك تمثل مكة المكرمة- في ضوء هذا التصور، لهؤلاء الحجيج الفارين من الظلم الذي خرب ديارهم- موطناً آمناً، ومكاناً روحياً تقبل عليه الأفئدة بصوفية خاصة، لكن الطريق إلى هذه البقاع المقدسة، كما أسلفنا، تمثل رحلة العذاب والشقاء التي لا يمكن تصورها إلا في الجحيم!!.

تؤكد الرواية على أن الوصول إلى مكة يعد بداية الطريق إلى الفردوس، بل هي جزء من الفردوس، حيث يخلق الناس من جديد، وتنزاح المعاناة رغم الفقر إنهم يغدون مجاورين في صوفية جمالية، فنرى الحلول في مكة كما ترويه خالة ميمونة على النحو التالي: "تتابع ركوبنا طائرين مع الريح، منغمسين في سعادة لا تحد، تزعق الريح في أذني بنشيد أردده كأن الجن يحدو به لن نكون غرباء بعد الآن، أبداً، أبداً. إخوة لنا عن اليمين، وإخوة عن اليسار، كلهم لا نعرفهم، ولكن أحداً ليس غريباً عنا، فنحن في فرحنا وشوقنا جسم واحد"[2].

بل إن الضحكة نفسها لا تولد إلا عند الوصول إلى مكة، هذا ما تقوله ميمونة عن أمها التي لم تضحك منذ شهر من عذاب رحلة الحج من المدينة المنورة إلى مكة المكرمة يصير الوصول شيئاً آخر حميمياً يتمظهر في التلبية والضحك، تقول ميمونة: "أخذ من كانوا معنا يلبون: 'لبيك اللهم لبيك' في جماعة هادرة أخافتني لأول وهلة كل ما لم نتعوده يخيف بداية ثم استعذبت هذا الهتاف، ورحت أشاركهم وأهز أمي، فانطلقت ضحكتها التي ظننتها ماتت منذ شهر"[3].

إن هذا الحلول الإيجابي في مكة هو نقيض سلبية الطريق المحاصرة "بغوغاء البدو الذين يجدون في مرور قوافل الحجيج فرصة لسد جوعهم"[4] "فهم أعراب مدربون" على تهريب العبيد بين سواحل وأطراف ينبع وجدة والقنفذة والحيدة والمخا، بارعين في تجارة

(1) نفسه، ص: 15- 16.
(2) نفسه، ص: 29.
(3) نفسه، ص: 111.
(4) نفسه، ص: 30.

العاج الأسود"[1]. والعاج الأسود هو الحجاج السود الملفعون بملابس الإحرام، يسرقونهم من طرق: "صحراء أجدبت حتى أطفأت المشاعر، وأحالت الأحاسيس إلى صخور ناتئة، تملأ الجسد بالرغبات والشهوات والإحن"[2].

ليست رواية تراوري ذات صلة كبيرة بالمجتمع المكي، كما لاحظنا في روايتي بوقري والتعزي. فهي تنشغل بمعاناة الرحيل إلى مكة، وتشتت العائلات بفعل الاستعباد، لذلك يكاد يكون فصل "سراب مشتاقة" هو الأكثر تعبيراً عن البيئة المكية خلال موسم الحج، حيث تبدو أزقة مكة وحاراتها "تختلف بتنوع ساكنيها، وتعدد سحناتهم، ولكنها تبدو متآلفة، متجانسة، وإن في الظاهر فقط ولكن هناك ما يجمعهم كما الحقل يتعدد غرسه، لكن كله ينشد أخضر"[3].

هناك روايات أخرى تحدثت عن أهوال الطرق إلى مكة، منها رواية عبده خال "مدن تأكل العشب"؛ حيث نرى أهوال الطرق تتمثل في "تاجر العبيد محسن أبو حصان، وهذا التاجر حسب ما يقول الناس- يلتقط الأطفال من القرى ومن الأودية البعيدة ويغريهم بالمال والحلوى، ويجذبهم إليه، ثم يقودهم إلى بلدان بعيدة عن بلدانهم ويبيعهم"[4]، في حين نجد مكة من خلال شخصية "خديجة الخالدية" موطناً للأمان وامتلاء البطون، بل إن خديجة هذه كانت تساعد عائلة أختها مريم الخالدية المقيمة في إحدى قرى جازان، ثم دفعت مريم الخالدية ابنها إلى مكة وهو في الثالثة عشرة من عمره؛ ليعمل فيها ويعيل أسرته بعد موت أبيه واشتداد الفقر على الناس، في وقت كانت أحلام الذاهبين إلى مكة للعمل لا تقل عن العودة "بقافلة محملة بالذهب"[5].

إن تتبع مخاطر الطرق إلى مكة كما تبدو في الروايتين السابقتين، تكشف عن صورة فردوسية لمكة المكرمة في بيئة محفوفة بالمخاطر على أيدي البدو وقطاع الطرق الذين يترصدون الحجاج والمسافرين، فينهبون أموالهم ويستعبدونهم.

(1) نفسه، ص: 48.
(2) نفسه، ص: 92.
(3) نفسه، ص: 121.
(4) عبده خال: مدن تأكل العشب، دار الساقي، بيروت، 1998، ص: 126.
(5) نفسه، ص: 86.

نخلص من بناء هذه الرؤية إلى أن مكة المكرمة في زمن السرد، حيث كانت الطرق إليها غير آمنة، تمثل مكاناً مختلفاً عما حوله، وهذا الاختلاف يكمن في الأمن، والفرص المتاحة لكسب الرزق، وتأدية الشعائر الدينية على خير وجه بسبب وجود الحرم المكي فيها، وبقاع أخرى مقدسة في سياق الحج.

وما وجدناه في روايتي محمود تراوري وعبده خال يصلح أن يكون موضوع بحث موسع، من خلال روايات أخرى أيضاً، يناقش الفرق بين جماليات المكان في مكة المكرمة بوصفها فردوساً، وبين وحشة الطرق المؤدية إليها بوصفها جحيماً!!.

## سادساً: رؤى سردية أخرى السباعي، دمنهوري، يماني، شطا، عاشور

سيطول الأمر لو قرأنا بقية الروايات في حيز الذاكرة المكية في الرواية العربية السعودية، لذلك رأيت أن أجمل الحديث عن الروايات الخمس التالية: "أيامي" لأحمد السباعي، و"ثمن التضحية" لحامد دمنهوري، و"اليد السفلى" لمحمد عبده يماني، و"غداً أنسى" لأمل شطا، و"لا تقل وداعاً" لسيف الدين عاشور، بما يشير إلى الطريقة التي تعامل من خلالها هؤلاء الروائيون مع مكة المكرمة في رواياتهم.

نبدأ، برواية "ثمن التضحية" لحامد دمنهوري، وهي تعد بداية فنية متواضعة نسبياً قياساً إلى بعض الروايات التي كتبت بعدها، لكنها في الوقت نفسه تعد بداية رائدة في الرواية العربية السعودية الحديثة. فهي قدمت البيئة المكية بجانب بيئة القاهرة من خلال شخصية بطل الرواية "أحمد عبد الرحمن" الذي انتقل من مكة إلى القاهرة ليدرس الطب، ومكث فيها سبع سنوات حافلة بالبيئة الطلابية في القاهرة التي تكشف عن اختلاف في القيم والعادات بينها وبين مكة. وتعد التربية التي تربّاها الدارسون بين أهليهم وازعاً للمحافظة على أنفسهم، بل نجد البطل يحافظ على عقد القِران بينه وابنة عمه "فاطمة" التي خطبت له منذ ولادتها، فجاء الحب بينهما سلساً عائلياً تكلل بالزواج بالرغم من وقوع أحمد في حب فايزة المصرية أخت زميله مصطفى حيث ضحى بهذا الحب من أجل حبه لابنة عمه "فاطمة" التي كانت ثمناً معقولاً لتضحيته بحبه في القاهرة.

تقدم الرواية أيضاً كثيراً من القيم والعادات المكية الأسرية، خاصة في الأفراح، والعلاقات بين أفراد الأسرة، والعلاقات التجارية، والتعليم، وتربية المرأة في المنزل،واقتصار تعليمها على الكتاب، وابتعاث الطلاب لدراسة الطب وغيره، والتحولات الاقتصادية والاجتماعية المختلفة. من ذلك أن نرى هذا التحول في الطب من الشعبي إلى العلمي؛ يقول الشيخ سالم في أسف ممزوج بالحزن: "لقد ولى عهد الناتجة، والإصرافة، وسفة الزنجبيل، والهليج، وأصبحنا في عهد الكالسيوم، والأنسولين، ولا أدري من الأسماء التي لا أحفظها، قبل أسبوع أحسست بمغص، وكانت النتيجة عشرة ريالات للطبيب، وخمسة وعشرين ريالاً للدواء"[1].

يلفت النظر في هذه الرواية مثالية أحمد في ولائه لابنة عمه في مكة، حتى وهو يحب فايزة المصرية، إذ يمثل هذا الحب في تصوره حبه لفاطمة لا أكثر ولا أقل، رغم المرارة التي تلد في داخله بسبب إقلاعه عن حب فايزة، يقول عن بداية علاقته بها: "أشد ما كان يبهجه اعتقاده بأن فايزة، ما هي إلا فاطمة أخرى، أو هي الصورة الثانية لفاطمة تلك المخلوقة الصغيرة، ساكنة مكة، وراء نافذتها المغلقة، فإن اهتم بمظهره أمامها، أو تأنق ببزته، فإنما كان يتأنق للفكرة التي تعيش في كيانه، وتتراءى له في كل الأوقات، خيالاً رقيقاً لطفلة ناعمة، تنظر إلى الأفق، وتنتظر الأمل"[2].

* * *

من جهة أخرى تعد "أيامي" للسباعي رواية على سبيل تجاوز الحد، فهي لا تعدو كونها ذكريات أو مشاهد يرويها البطل/ الراوي، أحمد السباعي نفسه، في سياق السيرة الذاتية.وما يهمنا هنا هو أن "أيامي" قدمت بعض المشاهد عن الحياة المكية في زمن تكوّن شخصية الراوي/ البطل الذي ينقل بعض التفاصيل عن أسرته وتعليمه وعمله وعلاقاته

---

(1) حامد دمنهوري: ثمن التضحية،النادي الأدبي، الرياض، ط2، 1400هـ/ 1980م، ص: 168.

(2) نفسه، ص: 258- 259.

داخل بيئة مكية تتصف بتطورها قياساً إلى ما حولها من أماكن، ويمكن من خلال هذه الذكريات تعرف بعض الخصائص الثقافية للمجتمع المكي، وخاصة من خلال التعليم في "الكتّاب"،أو أسلوب حياة "البيت المكي"، وما يحدث في الشارع المكي.

يلتفت الراوي إلى نظافة البيوت المكية في ذلك الزمن، مثل بيت خالته "حسينة"، يقول: "كانت البيوت لذلك العهد صورة طبق الأصل لما وصفناه في بيت خالتي حسينة، وكانت رباتها لا يتنافسن في شيء تنافسهن في نظافة ما يلبسن، ويفرشن أو يطعمن، فكنّ وكانت بيوتهنّ مضرباً للمثل في النظافة وجمال التنسيق"[1].

على أية حال،تبدو موضوعات "أيامي" مهمة في مجال وثائقية الحياة المكية، لكنها على المستوى الفني لا تعدو كونها كتابة تسجيلية مقالية، تتناول أفكاراً عديدة في صياغة إنشائية؛ عناوينها: في الكتّاب، محظوظون في الكتّاب، أبجد هوز، إصرافة أو إقلابة، خالتي حسينة، كتاتيب ومعلمون، مع حفاظ القرآن، شيطان الفصل. عباس، حفظ متقن، في المدرسة الراقية، ستي، طيش، حظ معاكس، أدب وعلم، نقطة تحول، كرسي الأستاذية،بين الصحافة والأدب، في صحيفة صوت الحجاز، حروف. ونقط.

* * *

بينما اهتمت "أيامي" بالبيئة الثقافية للمجتمع المكي على وجه التحديد، اهتمت رواية "لا تقل وداعاً" لسيف الدين عاشور بالعلاقات الاجتماعية المكية، وخاصة في مجال العاطفة والزواج، بحيث سيطرت العلاقة بين الشباب وهمومهم على بنية الرواية من بدايتها إلى نهايتها، والخلاصة التي يريد إن يصل إليها السارد هي تأكيد ما كتبه في أسطر الرواية الأولى بخصوص غياب التغيرات الجذرية في البيئة المكية من الناحية الاجتماعية، وكذلك في المكان والتقاليد المعيشية: "ربع قرن مضى: ومنذ ذلك الحين لم تتغير التقاليد كثيراً في مكة، ولا طرق المعيشة، وإن تغيرت معالم العمران هنا وهناك كذلك المنازل في مجموعها – كما يراها الناظر

[1] أحمد السباعي: أيامي، تهامة، جدة، ط2، 1401هـ- 1982م، ص:30.

من جبل قبيس، القائم إلى الشرق أو جبل هندي الواقع على الطرف الآخر- هذه المنازل ربما تغير إطارها العام، ولكن مجموعة منها لا تزال على عهدها، على الأقل تلك التي في بطن الوادي، وحيثما نظرت من هذا الجبل أو ذاك- وفي هذا اليوم بالذات من تاريخ قصتنا- فإنك ترى سطوح المنازل متزاحمة متلاصقة"[1].

* * *

وركزت أمل شطا من جهتها، في روايتها "غدا أنسى" على الصراع بين الخير والشر في العلاقات الاجتماعية، وخاصة في سياق ظلم المرأة واستغلالها من خلال زواج بين رجل حجازي (عبد المجيد) وفتاة جاوية (تيما) مسلمة، فتغدو هذه العلاقة في سياق بحث المرأة الجاوية عن ابنتها التي أخذها أبوها، وافترقت عنها حوالي عشر سنوات، إلى أن تلتقيها بعد رحلة عذاب في مكة المكرمة؛ فتروي لابنتها قصة عذابها منذ زواجها إلى لحظة الالتقاء بها.

لا يوجد للبيئة المكية أثر واضح في هذه الرواية، باستثناء أن الأشخاص يعيشون فيها، والحكي عن أحداث وشخصيات في بيئة جاوة، مع وجود نسبة محدودة من الحكي عن حياة الابنة "إسلام" وعلاقتها بأبيها وأمها وزوجها (هشام) في مكة، لذلك لا تشكل مكة المكرمة أكثر من إطار عام تدور فيه الأحداث الأخيرة من زمن الرواية التي تحتفل في نهايتها بانتصار الخير على الشر.

* * *

وأخيراً، تقدم رواية "اليد السفلى" لمحمد عبده يماني شخصية محورية، هي شخصية أحمد معيض منذ دخوله إلى مكة وهو في التاسعة من عمره قادماً من قريته في الجنوب، ليعمل صبياً في خدمة البيوت، ثم الفرصة التي أتيحت له رغم كونه يداً سفلى- في تصوره عن

---

(1) سيف الدين عاشور: لا تقل وداعا، الدار السعودية،الرياض، 1400هـ/ 1980، ص: 9.

نفسه، كي يكمل تعليمه، ويصير طبيباً، فيتزوج "عزة" ابنة العائلة التي خدمها وأوصلته إلى ما وصل إليه ومن ثمّ فإن البيئة الاجتماعية المكية وما فيها من علاقات تتكشف واضحة في بنية هذه الرواية الرومانسية التقليدية، وخاصة في مجال الدور المهم للحرم في بناء العالم الروحي لدى الشخصيات.

لقد كان البطل وهو طفل، يحلم بمكة بصفتها منبع الخير: "كنت أتصور، بكل ما في خيال الطفل من خصوبة وامتداد آفاق، أنني سوف أجد مكة ملأى بأصناف المآكل اللذيذة من الحلوى والبليلة والفول السوداني، إذ قلما عاد أحد من أهل قريتنا من مكة إلا ومعه شيء من تلك الأطايب التي كنت ألتهم نصيبي منها بنهم شديد، وبخاصة تلك الحلوى التي يسمونها "طبطاب الجنة"[1].

وعلى العموم، نجد حياة هذا الصبي تسير من الحسن إلى الأحسن، بل إن ظروف أهله تحسنت بسبب ما وجده من تكريم في المال والحال، حيث شكل المسجد الحرام بالنسبة إليه منبع الطمأنينة والسلام، فرأى الآخرين يتعاملون معه بوصفه ابناً لهم، لذلك تقدّم الرواية المجتمع المكي مجتمعاً خالياً من أي عيوب لافتة للنظر.

(1) محمد عبده يماني: اليد السفلى، المطابع الأهلية،الرياض، 1399هـ/ 1979م، ص: 13.

# خلاصة ونتائج

نخلص مما سبق إلى النتيجة الرئيسة التالية:

أثرت مكة المكرمة بصفتها كلاً متكاملاً في البنى السردية التي استعرضناها في إحدى عشرة رواية، وكان هذا التأثير مختلفاً ما بين رواية وأخرى، لكننا- في المحصلة- توصلنا إلى أن مكة المكرمة تعد إشكالية محورية في هذه الروايات، وخاصة عن طريق الزمكانية، والشخصيات، والعلاقات، والرؤى، واللغة... إلخ.

ندرك أيضاً، في ضوء ما سبق، أن بإمكاننا أن ندخل في سياقات عديدة في مجال محور "تشكيل مكة المكرمة السردي في الفن السردي (الرواية)"، لكننا آثرنا الاختزال الذي بدا واضحاً في الاستعراض السريع لخمس روايات في ثلاث صفحات، وهذا يعني أن بإمكان الدارس أن يكتب كتاباً عن الروايات الإحدى عشرة موضوع مقاربتنا.

لعل ما كتب في هذه المقاربة قادر على إعطاء إشارات واضحة عن "إيقاع" مكة المكرمة العميق في تشكيل البنيات السردية، مما يعني ثراء التجربة السردية، حيث تعبر جلّ الروايات عن بعد سيري واضح، لا مجال للشك فيه، إذ نقول- بكل بساطة- قرأنا روايات سيرية!!.

كذلك تبدو البيئة المكية بيئة منفتحة حضارياً، وخاصة في ضوء تعددية الأعراق فيها، بحيث تغدو هذه الحالة الانفتاحية في الثقافة الاجتماعية أحد الأسباب في تطور الرواية العربية السعودية من خلال هذه البيئة تحديداً، إذ تحتاج الرواية إلى انفتاح في الحياة الاجتماعية، مما يسهل على الساردين أمر تفعيل الجرأة في كتابتهم السردية، وهذا ما نراه على وجه التحديد في بعض الروايات التي درسناها، حيث امتازت بجرأة في نقد الواقع الاجتماعي وبيان عيوبه وسلبياته، وهو وضع قد لا يتاح للروائيين في بيئات أخرى من المملكة.

عموماً، عالجت الروايات المدروسة الحياة المكية قبل الطفرة؛ أي- على وجه التحديد- قبل السبعينيات من القرن العشرين، مما يعني أن هذه الحياة المكية بحد ذاتها هي ما

يلفت نظر الروائيين إلى التفاعل معها، على اعتبار أنها موطن البنية السردية السحرية، لذلك يمكن تصنيف معظم الروايات التي درست هنا على أساس أنها تنتمي إلى المدرسة الواقعية في الأدب، وتحديداً إلى المدرسة الواقعية السحرية!!.

وكان لافتاً انشغال الروايات بجماليات الحارة المكية، وما ينتج فيها من مظاهر إيجابية وسلبية، حيث تبدو السلبيات واضحة في سياق "الفتوات"، في حين تتضح الإيجابيات في إطار التكاتف الاجتماعي، وما يحدث فيه من احتفالية جماعية، تجسد العلاقة الحميمة بين الناس وطابعهم الفلكلوري.

يؤدي المكان المكي: الجبال، والوديان، والشوارع، والمقدسات، والبيوت دوراً حيوياً في بناء البنيات السردية، حيث يبدو هذا المكان المتنوع مسكوناً بدلالات كثيرة، هي في حد ذاتها رؤى مهمة في بناء فن الرواية المكية أولاً، ثم أية رواية أخرى تتناول هذه البيئة، وخاصة في مجال الحديث عن الحرم الشريف ومواقع الحج المختلفة!!.

فالحرم المكي الشريف، يستحق أن يكون موضوع دراسة بنيوية مستقلة؛ لأنه يشكل في البنيات السردية أبعاداً جمالية متعددة، منها: الروحية، والمكانية، والتاريخية، والاجتماعية وهو بذلك يعد محوراً رئيساً في تشكيل المجتمع المكي، ومن ثمّ تشكيل وهج السرد الذي يعتمد على ثراء هذا الوجود، وبإمكانها (مكة) أن تعطي دلالات عميقة في بناء حركية الشخصيات وعلاقاتها، وتوقعات تصرفاتها في المستقبل!!.

لا شك في أن العلاقات الاجتماعية بدورها، وما فيها من قيم وأعراف، وتنوعات عرقية ناتجة عن تعددية المجتمع المكي بصفته خليطاً من شعوب مسلمة شتى، تسهم في إثراء الروايات، بحيث تصير المادة الاجتماعية التي تشكل الشخصيات تحديداً لافتة للنظر، وهي على هذا النحو توحي بتشابك الروايات وانفتاحها على عالم سردي يتجاوز الواقع إلى السحري أو الأسطرة الروحية، وخاصة في مجال حركية الشخصيات في المكان، وتعددية أصواتها، وبروز صوت المرأة وشخصيتها... إلخ.

# مصادر الفصل الأول


1. أحمد السباعي: أيامي، تهامة، جدة، ط1، 1402هـ-1982م. (الطبعة الأولى بعنوان: أبو زامل، 1374هـ/ 1954م).
2. حامد دمنهوري: ثمن التضحية،النادي الأدبي، الرياض، ط2، 1400هـ/ 1980م (الطبعة الأولى، 1378هـ/ 1959م).
3. فؤاد عنقاوي: لا ظل تحت الجبل (رواية اجتماعية)، مطابع الصفا، مكة المكرمة، 1979م.
4. محمد عبده يماني: اليد السفلى، المطابع الأهلية، الرياض، ط1، 1399هـ/ 1979م.
5. أمل شطا: غدا أنسى، دار تهامة، جدة، ط1، 1400هـ/ 1980م.
6. سيف الدين عاشور: لا تقل وداعاً، الدار السعودية، الرياض، ط1، 1400هـ/ 1980م.
7. حمزة بوقري: سقيفة الصفا، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ط1، 1404هـ/ 1983م.
8. عبده خال: مدن تأكل العشب، دار الساقي، بيروت، 1998م.
9. رجاء عالم: خاتم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2001م.
10. عبد الله التعزي: الحفائر تتنفس، دار الساقي، بيروت، 2002.
11. محمود تراوري: ميمونة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2002.

# الفصل الثاني

## نموذج كبش الفداء النسوي

### وعي الذات وآفاق الحل في نماذج روائية سعودية!!




محمد خطاب

# الفصل الثاني

## نموذج كبش الفداء النسوي

## وعي الذات وآفاق الحل في نماذج روائية سعودية!!

**إذا محوتَ المرأةَ من القاموس ...**
**لم يبقَ في اللغة كلامٌ ذو معنى !!**
**(فيلسوف)**

### أولاً: توصيف الإشكالية

من أين يبدأ نسق وعي أو صدمة الذات النسوية في شخصية البطلة (أو الشخصية الرئيسة) في الكتابة السردية؟

هل يبدأ من أزمة جنسوية أو نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو عاطفية أو جنسية أو غير هذا أو كله؟!.

وما آفاق الحلول الممكنة ذاتياً للخروج من أزمة نسوية يفترض بها أن تكون حادة ومعقدة ومصيرية، داخل بنية اجتماعية ذكورية أو حريميّة يفترض بها أن تكون سيفاً قاطعاً، كما تتبدى في منظور السرد أو السارد؛ على اعتبار أن الرواية (النص الهجين أو الغول) ذات أنف طويل كله مغموس في الواقع، ولا يتنفس إلا الواقع وإن كان هذا الواقع متخيلاً؟!.

وإلى أي حد يشكل هذا الرجل/ المجتمع الكابوس وما ينتج عنه من تصنيم للقيم الذكورية المعيشية خطاباً متناقضاً وتناحرياً يفضي إلى تشكيل هوية النص السردي النسوي بغض النظر عن جنسوية الكاتب؛ سواء أكان رجلاً أم امرأة؟!.

وكذلك، ما مدى التجدد في الكتابة النسوية من خلال تشكل المرأة بصفتها بنية قامعة لنفسها أو لجنسها أو للآخر داخل البنية السردية؟!.

وهل فعلاً لدينا- من خلال صدمة وعي الذات النسوية وآفاق حلولها- كتابة نسوية ذات خصوصية جمالية تفضي إلى نسقية فنية معينة أو إلى تحول جمالي نسبي أو جم في مفاهيمنا المعيارية الشائعة عن وحدة اللغة والإبداع كما شاعت قبل ظهور النقد النسوي؟!.

وأخيراً (حتى لا تتحول هذه المقاربة إلى أسئلة) هل ما ننتجه تحت سقف الكتابة النسوية أو الرواية النسوية هو نهج نقدي تمحكي/ سفسطائي قد ينجز مقاربة نقدية غير مبررة أو أنه (هذا النهج النقدي) في المقابل حقيقة إبداعية ثابتة نكتشفها ونفسرها ونؤولها، ويمكن أن نقنع بها الآخرين فيما لو اقتنعنا بها؟!!.

تساؤلات عديدة يمكن أن تطرح في هذا السياق، وتحديداً من خلال البحث عن نسقية أو نمطية نسوية تكاد أن تكون تيمة متكررة ومألوفة، ومعروفة للمجتمع عامة ثم للثقافة والإبداع، وذلك عندما تختزل الأنثى دون المذكر- على سبيل المثال- في لفظة (عرض)، ويختزل المذكر في لفظة (رجل حر)، بالمعنى الاجتماعي الناص على أن الرجل هو المسئول عن انفتاح حريته على عالم شاسع من المغامرات والنزوات، وفي الوقت نفسه مسئول عن حماية عرضه من رجال آخرين في منظومة القرابة أو خارجها، وبذلك قد لا تكون هناك مشكلة اجتماعية عويصة إذا انتهك هذا الرجل أعراض الآخرين وغزاها، مما يجعلنا أمام زمكانية اجتماعية انفصامية أو مبتذلة داخل الواقع الاجتماعي، وهذا ما يجعل السرد صدامياً وفضائحياً وناقماً على المسكوت عنه أو المحجوب وراء الكواليس!!.

الرواية النسوية التقليدية تجسد على المستوى الدلالي بنية ثنائية الصراع، محورها العلاقة العدائية بين المرأة والرجل؛ أي بين المرأة بصفتها نموذج كبش الفداء، والرجل بصفته جلاداً يحمل سكيناً بيده اليمنى، وقد مدد جسد المرأة على الرمل، فوضع رجله اليمنى على جسدها النحيل المستسلم، وأمسك رأسها بيده اليسرى، وارتكز على رجله اليسرى، وحنى ظهره، وأخذ يذبح ابنته أو أخته أو أمه أو قريبته أو عاره من منظور (جريمة قتل الشرف). وفي الوقت نفسه قد تمتلئ ذاكرته الدونجوانية بمغامرات فاجعة مع نساء أخريات!!!.

وأحياناً قد تضطهد المرأة المرأة، كأن تضطهد الأم ابنتها، أو المرأة الغنية المرأة الفقيرة، مما يعني أن المرأة نفسها يمكن أن تكون سلطة اضطهاد نسوية أصيلة لا ذكورية فحسب!!.

كانت هناك صعوبة كبرى فيما لو ابتسرت هذه المقاربة من خلال عشر روايات مثلاً؛ لأن رواية واحدة يمكن أن تطرح عدداً كبيراً من الأسئلة والقراءات؛ لذلك ستقتصر هذه الورقة على أربع روايات، اكتشفت فيما بعد (أي بعد قراءتها) أن بينها تقاطعاً كبيراً في سياق التضاد، حيث تصبح صورة كبش الفداء النسوي التقليدية صورة متحولة أو متغيرة ضمن توهج سردي نسوي جديد تكون فيه المرأة ضد نفسها أو ضحية نفسها، من خلال:

أولاً: مسلكية الحب لأجل الزواج بصفتها فاعلية نسوية أولاً وأخيراً (لا ذكورية) في رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع.

ثانياً: هامشية الرجل العنكبوت أمام حضور المرأة القوية المثقفة (ذات العمى العاطفي العنوسي) في رواية "القارورة" ليوسف المحيميد.

ثالثاً: حركية المومس باختياراتها المادية والجسدية الجشعة والبشعة في رواية "ملامح" لزينب حفني.

رابعاً: جحيم الأمومة وجفاف منابع عاطفتها في حياة البنت المبتورة المعذبة بسبب الطلاق في رواية "عيون قذرة" لقماشة العليان.

هكذا- على مستوى مداخل هذه المقاربة- تبدو الرواية النسوية متجددة لا تقليدية عندما تنتج إشكالية متغيرة أو متحولة على المستوى النسوي؛ بحيث تصبح المرأة ضحية لذاتها أي أن يذبح كبش الفداء بسكين يحملها هذا الكبش نفسه أو أحد أقرانه؛ بمعنى أن الصراع الحقيقي في بنيات السرد المجازية التخييلية قد غدا نسوياً في الدرجة الأولى دون أن نلغي أية درجات ثانوية أو ثالثية يحضر فيها الرجل بصفته قامعاً تقليدياً حاضراً دوماً- حتى مع غيابه- في حياة المرأة من منظور النقد النسوي كما أسلفنا!!.

## ثانياً: مسلكية الحب والزواج في "بنات الرياض"

نجد في رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع (2005)، بنية سردية نسوية "شبابية" تحت مظلة وعي نسوي متجدد في سياق قيمي عائلي إسلامي؛ بحيث تؤكد الساردة من خلال

حضور اللغة (لا دلالات غيابها) وعياً نسوياً لا ينفصم كثيراً عن المجتمع الذكوري من خلال التمرد العاطفي أو الجنسي أو الثقافي أو الإنتاجي، مما يعني أن الرواية ملتزمة إلى حد ما بقيود رقابة اجتماعية صارمة سائدة في المجتمع، وفي الوقت نفسه تطرح رؤية نسوية معاصرة، قد لا تنسجم مع الواقع المعيش ذكورياً وعائلياً وتديناً وثقافة!!.

وتشغل قضيتا الحب والزواج معظم متن الرواية؛ فيتشكل من خلال هاتين القضيتين نسقية نسوية نمطية تفضي إلى أن الأنثى لا بدّ من أن تكتشف من خلال الحب والزواج أنها أنثى مقموعة، وأن لها خصوصياتها الأنثوية التي تساعد على أن يُضطَهد وجودها، وأن لها أزمة اجتماعية حقيقية، وأنها تعيش في واقع عاطفي مظلم وظالم من خلال علاقة الحب والزواج بينها وشريك حياتها الرجل.كما أن هذه العلاقة (الحب والزواج ) تحمل في طياتها آفاق حلول المأساة أو ما يشبهها من الضياع والغربة واليأس!!!.

وبكل تأكيد- على مستوى البنية الظاهرة ومن منظور المرأة- يتحمل الرجل المسئولية الكاملة عن إفشال الحب، ومن ثم إفشال الزواج؛ لأنه ضعيف ومحكوم بقيم ذكورية اجتماعية عائلية سلبية، بحيث يغدو هو الحلقة الأضعف في قيام علاقة حقيقية حرّة؛ غير خاضعة لمؤثرات الأهل والمجتمع.وبذلك يصبح الآخر/ الشاب كبش فداء أمام المرأة الأكثر قوة وتماسكاً وتعبيراً عن قناعاتها في الدفاع عن حقوقها المستلبة اجتماعياً؛ فنرى الشاب أو المثقف الذي يحمل الدرجات العلمية النهائية (الدكتوراه) من أوروبا وأمريكيا، مجرد مادة سردية تثير السخرية والاستهزاء والشفقة، عندما يترك الفتاة التي أحبها، من أجل زواج تقليدي أسري خالٍ من الحب والجمال!!.

تقوم حركية الرواية على خمس شخصيات نسوية، أولاهن المطلقة الضحية كبش الفداء أم نوير، وهذه تكاد تكون مجرد علامة لغوية ثابتة في إصدار أحكامها النمطية عن الرجال بصفتهم غدارين ظالمين كاذبين، يدمرون المرأة وأبناءها؛ بعد أن ضحت من أجلهم بالغالي والرخيص؛ ليتزوجوا من أخرى أو أكثر على سبيل الخيانة والغدر للزوجة الأولى!!.

أما النساء الأربع الباقيات فهن أربع فتيات (يشكلن شلة فتيات جامعيات)، بينهن توافق في العمر والرؤى، وهن: لميس، وسديم، وميشيل (مشاعل)، وقمرة.وهؤلاء هن بنات

الرياض اللائي يكتشفن صدمتهن العاطفية في سياق وعي الزواج ابتداء من الحب وانتهاء بالفشل (كالطلاق)، ثم يسعين إلى محاولة الترميم الذاتي من أجل بداية أخرى لا بدّ من أن تكون أصعب وأوعى- على الأرجح- مما قبل الفشل أو الطلاق!!.

ليس مصادفة أن تكون المطلقة "أم نوير" مركزاً لمعاناة نسوية ودليلاً واضحاً على أن المرأة المطلقة هي الضحية التقليدية للذكورة، وليس مصادفة أيضاً أن تنطلق معاناة الفتيات الأربع من هذا الوعي الأنثوي الاغترابي في المجتمع؛ أي من شقة أم نوير التي هي صيغة أنثوية مقموعة ومهمشة بسبب طلاقها، بما في ذلك ابنها نوري الذي تحول من خلال ظروف تربيتها النسوية له بعيداً عن أبيه إلى سيكولوجية الأنثى أو الخنثى (نويّر )!!.

هذا كله وغيره هو وعي نسوي يفضي إلى حقيقة سردية جديدة، وهي أن الساردة/ الراوية في الرواية تتقصد ابتداء من تسمية الرواية إلى آخر عبارة فيها أن تؤكد رؤية نسوية ذات خصوصية أنثوية لم تعد هشة، وفي الوقت نفسه ليست قوية، وذلك ضمن بنية مجتمع محافظ صارم، وهذه البنية مهمة في توصيف الرواية التي يمكن اعتبارها رواية أخلاقية خاصة على مستوى الإشارات والاقتباسات؛ إذ تبدأ الرواية بالآية الحادية عشرة من سورة "الرعد" ﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡ﴾ وتنتهي بحديث كفارة المجلس (سبحانك اللهم وبحمدك، أشهد أن لا إله إلا أنت، أستغفرك وأتوب إليك). فمن هاتين الإشارتين ندرك أن الكتابة الحاضرة في متن الرواية مجزوءة. أو مبتورة أو ناقصة، وبإمكاننا أن نتحدث عن الغياب بشيء من التفصيل والاختلاف في الرؤى والدلالات من خلال تعددية القراء أو المتلقين؟.

* * *

من أين يبدأ وعي الذات في حياة كل من هؤلاء الفتيات الأربع؟!.

**أولاً:** تزوج "راشد التنبل" الذي يدرس في أمريكيا (قمرة القصمنجي) بطريقة تقليدية، فتشعر وهي المرأة الشرقية أنه حبها الأول والأخير، وأنه بداية حياتها ونهايتها، وأن هذا

الزواج على الرغم من تقليديته المفرطة غدا مملكتها الوحيدة المقدسة التي تحبها، وأن هذا الزواج يعدّ غاية ما يمكن أن تحلم به أية فتاة ثم تصدم (وهي الأنثى الضعيفة) منذ لحظة زواجها أنها مجرد شيء تافه بلا قيمة في حياة زوجها التنبل أو الجلف، الذي لا يؤمن بالحب، ولا الزواج، ولا الرومانسية فصار شعارها عنه: "زوجي اللي أحبه يكرهني يبغى يطفشني"[1] ثم تكتشف سبباً لذلك، وهو أنه يحب(بل يعاشر جسدياً) فتاة يابانية (كاري)، وأن أهله رفضوا أن يتزوجها، وأجبروه على أن يتزوج أية فتاه بنت ناس وعائلة من بلده، فكان أن تزوج قمره ضمن شروط تقليدية أهله؛ ليضمن استمرار صرفهم عليه خلال دراسته!!

يتمادى راشد التنبل في إذلال قمرة، فيهملها ويضربها، ويشترط عليها أن تعتذر لصديقته اليابانية عندما صارحتها بضرورة الابتعاد عن زوجها ولما ترفض قمرة، يطلقها، ويتركها عند أهلها لتعيش ظروف حياة المطلقة الصعبة، خاصة بعد أن أنجبت منه ابنهما"صالح". وعندما يتقدم لخطبتها الكهل أبو مساعد (46 سنة) لتكون زوجة ثانية له، يشترط على أهلها أن تتخلى من ابنها، فترفض ذلك؛ مفضلة أن تحتفظ بمأساة مطلقة على مثل هكذا زواج جائر!!

ثانيا: يخطِب وليد الشاري (سديم الحريملي)، ويعقد عليها القران، فتعتقد أن الحظ كلّه الذي كانت تبحث عنه في الزواج، قد ابتسم لها بعد أن خطبها وليد، فصار حياتها كلها، بل الهواء الذي تتنفسه لكنها خرقت تقليدية هذه العلاقة، ولم تحسن التصرف عندما استجابت بتشجيع منه وإصرار بعد أن عقدا القران، فحدث بينهما لقاء جنسي وحيد خلال خلوة في بيتها، ثم بعد هذا اللقاء مباشرة قطع علاقته بها، وطلقها، مما سبب لها صدمة كبرى، وخوفاً عارماً من الفضيحة التي ستقتلها ما دامت قد فقدت عذريتها.

بعد ذلك، تعرفت إلى فراس الشرقاوي الذي يحمل درجة الدكتوراه من الغرب، فاعتقدت لسذاجتها خلال ما يقارب أربع سنوات من الحب بينهما، أنه الشخص الذي كانت تبحث عنه، وأنه استجابة حقيقية لدعواتها أن يعوضها الله عن وليد

[1] رجاء عبد الله الصانع: بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، ط1، 2005، ص: 60.

بأفضل منه، فكان أن منحها الله هذا الفراس المثالي في كل شيء من منظورها؛ إلا في انصياعه لرغبة أهله الذين رفضوا رفضاً قاطعاً أن يتزوج مطلقة، مهما تكن مكانتها ودرجة إعجابه بها، فهي في المحصلة مطلقة.لذلك تركته بعد أن انصاع لرغبة أهله!!!.

**ثالثاً:** ميشيل (مشاعل العبد الرحمن) فتاة جميلة، تبدو أكثر تحرراً من غيرها؛ لأن أمها أمريكية؛ فتقوم بينها وفيصل البطران قصة حب حقيقية، ولما يقرر أن يتزوجها، ترفض أمه هذا الزواج رفضاً قاطعاً؛ متعللة بقيم العائلات وتقاليدها، وما يمكن أن ينتج عن ذلك من فضائح فيتخلى عنها فيصل، ليتزوج قريبته العادية الأقرب إلى أن تكون قبيحة!!.

تسافر ميشيل بعد هذه اللطمة القاتلة التي تشبه الطلاق، إلى أمريكيا؛ لإكمال دراستها، وما أن تفكر بالزواج- بعد أن أنهت دراستها- من ابن خالها الأمريكي (ماتي)، حتى يرفض والداها هذا الزواج لاختلاف الدين، وتنتقل معهما للعيش في الإمارات لإرضائها، بحيث يتسنى لها أن تعيش في واقع أكثر انفتاحاً من الرياض؛ فهي ما زالت متأزمة إثر تخلي فيصل عنها، حيث يظهر سخطها على المجتمع التقليدي المتخلف الذي يضطهد الحب والزواج إن تجاوزا صنمية القيم والعادات كما تتصور!!.

**رابعاً:** تستفيد لميس جداوي التي تعدّ تجربتها العاطفية أكثر اتزاناً عكس تجارب صديقاتها، وخاصة في مسألة عواطف الحب تجاه الرجل الذي ستحبه وستتزوجه دون أن تقع فريسة طلاق جائر، كالطلاق الحقيقي في حياة (أم نوير، وقمرة، وسديم في تجربتها الأولى مع وليد) والطلاق المجازي (ميشيل، وسديم في تجربتها الثانية مع فارس).

تظهر هذه الاستفادة في أنها تضع خطة نسوية حكيمة ومحكمة؛ لتتمكن من إقامة علاقة عاطفية سليمة، غايتها أن تبني علاقة زواج حقيقية مع زميلها في كلية الطب نزار (الجداوي)، وفعلاً تنجح خطتها، فتصير مثالاً مميزاً للأخريات يتحقق ذلك في ظل اعتقادها بأن زميلاتها لو مشين على خطة مشابهة لخطتها، لما وقعن ضحية أو كبش فداء من خلال ثنائية الحب والزواج الفاشلة، حيث كنّ عاطفيات أو رومانسيات أكثر مما ينبغي!!

على هذا النحو، تمثّل وعي لميس في الحرص على إقامة علاقة عاطفية قصيرة وزوجية دائمة وفق الشروط التالية، التي تفضي إلى وعي نسوي عميق تجاه الحذر من الوقوع في مستنقع الحب أو الزواج؛ وحينئذ سيتدمر كل شيء بطريقة أو بأخرى، تقول:

"لن أسمح لنفسي بحبه قبل أن أشعر بحبه لي. لن أتعلق به قبل أن يتقدم لي رسمياً! لن أتبسط معه في الحديث ولن أحدثه عن نفسي سأظل غامضة بالنسبة إليه (هكذا يفضل الرجال المرأة)، ولن أشعره بأنه على علم بما يدور في حياتي مهما شعرت بالحاجة لفعل ذلك لن أكون سديم، ولا قمرة، ولا مشيل. لن أكون أبداً البادئة بالاتصال، ولن أرد على الكثير من مكالماته لن أملي عليه ما يفعل كما تفعل بقية النساء بالرجال لن أتوقع منه أن يتغير من أجلي، ولن أحاول تغييره. إن لم يعجبني بجميع عيوبه فلا داعي لأن نستمر معاً! لن أتساهل في حقوقي ولن أسامحه على الخطأ حتى لا يعتاد على ذلك. لن أعترف له بحبي (إن أحببته) قبل أن يصرح هو لي بحبه أولاً لن أغير نفسي من أجله لن أغمض عيني عن أية مؤشر للخطر!! لن أعيش في وهم، إن لم يصرح لي بحبه خلال مدة أقصاها ثلاثة شهور، ويخبرني بوضوح عن مصير علاقتنا، فسوف أنهي العلاقة بنفسي"[1] وفعلاً تنجح لَنَّاتها (جمع لن- على سبيل التجاوز) في الوصول إلى الهدف، حيث تتزوج زواجاً مثالياً سعيداً، لا تشوبه أية شائبة من منظور السرد، وكذلك من منظور صديقاتها اللواتي فشلن في علاقاتهن بناء على تصرفاتهن الخاطئة على الأقل من منظور لميس.

* * *

لا شك في أن سياقي الحب من أجل الزواج بين لميس ونزار، بصفتهما سياقين واعيين، وناجحين، وقد مارست فيهما المرأة دوراً نسوياً واعياً، منطلقة من منظور أن هاتين العلاقتين لا غنى عنهما في إيجاد علاقة منسجمة وطبيعية ومتكاملة وناجحة بين المرأة

(1) نفسه، ص: 227.

والرجل، وأن الرجل إذا كان من منظور المرأة مهيناً لأن يستغلها أو تعوّد على ذلك، وقد يدمرها، فينتهك عرضها، أو يطلقها؛ لتغدو ضحية وكبش فداء.فإن المرأة وحدها بإمكاناتها الثقافية ووعيها وقوتها وصرامتها وصمودها تستطيع أن تضع شروطاً لنجاحها، متكئة على قواعد وأسس لا يمكن أن تغرر بها أو تضيّعها، كما لاحظنا من خلال شروط لميس.

كان حب لميس وزواجها ونجاحها في دراستها للطب وعملها الناجح في المستشفيات من الأسباب التي أعادت الفتيات الأخريات إلى تجاوز رهاب الفشل والهزيمة وما يمكن أن ينتج عنهما من التحول إلى ضحية أو كبش فداء، والسعي الحثيث منهن إلى تحقيق الذات من خلال العودة إلى التعليم وإكمال الحصول على الشهادة الجامعية أولاً، ثم الاتجاه إلى العمل الجاد من خلال إنشاء مؤسسة استثمارية نسوية في مجال تنسيق الاحتفالات والأعراس، حيث تنجح سديم وقمرة في إدارة هذه المؤسسة، لتغدوَا سيدتي أعمال، وتسهم معهما في هذا العمل كل من أم نوير، ولميس (الطبيبة)، وميشيل (الإعلامية)، ويضاف إلى ذلك أن الفتيات الثلاث (سديم، وميشيل، وقمرة) لم يتخذن موقفاً معادياً للرجل بصفته حبيباً أو زوجاً، إذ نجد لديهن قدرة جديدة كعنقاء الرماد- على الرغم من الفشل السابق- لإعادة التجربة العاطفية، سعياً إلى الزواج الصحيح، وذلك من منظور خطة لميس مع نزار، حيث تتزوج سديم من ابن خالتها طارق طبيب الأسنان الذي أحبها منذ طفولتهما، مؤمنة برؤية نصيحة قمرة بعد تجربتها الفاشلة لإنجاح هذا الزواج وفق نصيحة ذهبية تقول: "خذي اللي يحبك، ولا تأخذين اللي تحبينه"[1] وكذلك تقوم علاقة عاطفية متزنة من أجل الزواج بين ميشيل وزميلها في العمل الإعلامي الإماراتي (حمدان بو مدواخ)، وهناك أيضاً احتمال أن تقوم علاقة عاطفية متزنة بين قمرة وسطام موظف البنك الخدوم الذي يسهل الأمور المالية للمؤسسة النسوية الاستثمارية السابقة الذكر!!.

---

(1) نفسه، ص: 311.

هذا التحول السردي للمرأة من ظاهرة فشل بإمكانها أن تصير حادة صادمة مخيفة، إلى ظاهرة انتصار الذات على فشلها، وتحقيق أحلامها في التعليم والعمل وبناء العلاقات الاجتماعية الإيجابية والحب والزواج هو النهج النسوي الذي لا يؤمن بأن المرأة ستنتهي فيما لو فشلت في حبها أو زواجها، بل بالعكس نجد أن الرجل (أو الرجل الشرقي) هو الذي يتحول إلى ضحية بائسة، عندما يغدو من منظور المرأة مدعاة للسخرية، وهو يستسلم للشروط الاجتماعية الذكورية المهيمنة عليه، ويلتزم بقيم أسرية طاحنة، بحيث يغدو بلا شخصية أو هوية، فعلى الرغم من وصول الرجال إلى نيل درجة الدكتوراه، والتربع على أعلى المناصب، وامتلاك الثراء الذي قد يكون فاحشاً، إلا أنهم في المحصلة لم يستطيعوا أن يحافظوا على حبهم أو زواجهم تحت ضغط أمهاتهم أو آبائهم أو أسرهم الممتدة أو قبائلهم أو عادات مجتمعهم، مما يعني أنهم مستلبون بلا حرية حقيقية!!!.

فالمرأة هنا، لم تنكر دور الرجل في إعطائها كينونتها من خلال العلاقة العاطفية أو الزوجية بينهما، وإنما تنكر ضعفه وسلبيته تجاه الاحتفاظ بالمرأة التي أحبها أو تزوجها، من هنا نجد الراوية (موا) وهي فتاة خامسة، تشيد ببعض جوانب العلاقات بين صديقاتها ومن أحببن من الرجال، حيث تشير إلى أنها غدت تعرف ماذا تريد من خلال علاقتها بالرجل الذي ستتزوجه، تقول: "أعترف بأن انغماسي في قصة صديقاتي طوال عام كامل، جعلني من أولئك الفتيات اللواتي يعرفن تماماً ماذا يردن: أريد حباً يملأ القلب مثل حب فيصل وميشيل أريد رجلاً يحنو عليّ ويرعاني مثل رعاية فراس لسديم أريد أن تكون علاقتنا بعد الزواج غنية وقوية مثل علاقة نزار بلميس، وأن أرزق منه أطفالاً أصحاء مثل طفل قمرة من راشد؛ أحبهم كما أحبه، ليس لمجرد كونهم أطفالي، بل لأنهم جزء منه"[1] وفي حال أن تحقق المرأة هذه الأمنيات؛ فهي بكل تأكيد لن تكون ضحية أو كبش فداء، ما دامت قد حققت وجودها الفاعل والمستقل من خلال التعليم والثقافة والعمل!!.

(1) نفسه، ص: 312- 313.

## ثالثاً: هامشية الرجل العنكبوت في "القارورة"

يقدم يوسف المحيميد في روايته "القارورة" (2004) أنموذجاً نسوياً مسكوناً بالدلالات والإيحاءات التي تجعل المرأة الضحية أو كبش الفداء بصفتها القارورية رمزاً لذاتها أولاً، ثم للثقافة ثانياً، ثم للأرض ثالثاً؛ وذلك من خلال بنية صراعات الحرب الشاملة على هذا الرمز المتعدد الدلالات، ومن ثمّ يرمز السارد (المحيميد) لصنّاع هذه الحرب برمز العنكبوت الذي على الرغم من هشاشة نسيجه وضعف بنيته الجسدية والعقلية؛ إلا أنه محمل بأسلحة سامة مدمرة حقيقة أو وهماً؛ حيث إن خدعة الحرب تتشظى إلى عدد من الخدعات التي يمارسها الرجل المستبد وما ينتج عنه من سلطات استبدادية متعددة، تفضي إلى رسم صورة عميقة لمأساة كبش الفداء الذي له ثلاثة قرون أو قوارير هشة هي: المرأة والثقافة والأرض- كما أسلفنا!!!.

فالمرأة هي العانس منيرة الساهي التي استلبت أنوثتها بلغة ذكورية مزورة، وعنكبوتية جسدية واجتماعية أفاقة؛ والثقافة هي أنها (منيرة الساهي) دودة كتب وإبداع وأكاديمية ووعي، ومع ذلك تستلب دوماً من منظور سلطات الذكور والأسر والعائلات والمؤسسات البيروقراطية في المجتمع؛ والأرض هي الكويت المغتصبة والمحررة نسبياً معاً، ومن ثم ترمز للوطن العربي المستلب، وما نتج عن هذا الاستلاب وما فيه من التحرر النسبي من حروب عنكبوتية شاملة شملت أرضنا كلها!! ومن ثمّ فإن زعيم منيرة كما هو شأن زعيم بغداد، وسيقتحم قلبها بمدرعات الحب، وسيجتاح جسدها بمجنزرات الشهوة، بعد أن يقذفها بألف قذيفة، وله ولع وشوق في اجتياح عاجل وخاطف، كما فعل زعيم بغداد[1] في الكويت تحديداً.

وقد تحولت مأساة البنية النسوية المضطهَدة أو المستغلَة بصفتها كبشاً للفداء من خلال وعي الذات الساردة (ذات المحيميد) إلى وعي الذات الراوية بطلة الرواية/ القارورة (الرواية و المرأة والثقافة والأرض)، وهنا نجد أنفسنا أمام كتابة نسوية تكتب بيد مذكر؛ إذ إن

[1] يوسف المحيميد: القارورة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص: 168.

الكتابة النسوية لا تعترف بوجود هوية جنسوية خاصة لكاتبها، وفي الوقت نفسه تصر على أن تكون المرأة محوراً لها حاضراً أو غائباً، أي بوساطة المقاربة النقدية أو النقد النسوي على وجه التحديد؛ وذلك من خلال أن تكون المرأة أنثى ذات ظروف خاصة مضطهَدة على يد من يشاركها الحياة أو هي تضطهد نفسها.

يبدأ هذا الوعي يتشكل في ذهنيتها منذ طفولتها، ومن خلال الأم المدربة على تعليم الثوابت الأنثوية التقليدية لابنتها على وجه التحديد، كما يبدو من خلال صوت منيرة الساهي وهي تعبر عن هذه الوضعية الاضطهادية الساكنة في كلام أمها القامعة لمشاعرها الأنثوية: كُنت أنثى مجرد أنثى مهضومة الجناح كما يراني الناس في بلادي، أنثى لا حول لي ولا قوة، كنت أتلقى فقط، كالأرض التي تتلقى المطر وضوء الشمس والفأس! فعلاً كنت مستلقية لا أملك أن أنتصب مثل ذكر.كنت أتلقى كل شيء بخنوع (...) هكذا علمتني أمي في الطفولة، أن أحترس من الغرباء، أن أنكفئ إلى داخلي، أن أخزن عاطفتي وطاقتي في داخلي، لأن إخوتي الثلاثة هم من يحق لطاقاتهم أن تنفلت وتظهر إلى الخارج! حتى أعضاؤهم منفلتة إلى الخارج وليس كمثلي مقموعة إلى الداخل[1]!!!.

في مقابل هذا الاضطهاد الذي يظهر على بنية الأنثى من خلال تصرفات الأم ذات الوعي الذكوري التقليدي، يبدأ وعي الذات عند منيرة الساهي من خلال وعي الأب المثقف الذي دفعها إلى أن تتعلم وتقرأ وتتحرر من عقد اجتماعية كثيرة، فتغدو دودة كتب، مما يجعلها تتحول إلى كاتبة، ودارسة للدراسات العليا، وعاملة، بحيث تدفعها أقطاب الوعي هذه إلى أن تتخذ موقفاً حاسماً ضد الرجال كلّهم على مستوى الامتناع عن الحب والزواج وفق الشروط التقليدية إلى الثلاثين من عمرها، أي كأنها بلغت قمة العنوسة.

وكانت هذه الحركية الانعزالية للعنوسة بناء على وعي نسوي يرفض هامشية الأنثى وسلبيتها في شباك العنكبوت (شباك الذكورة)، وخاصة عندما تتعمق مأساة المرأة من خلال دلائل ثنائية الحكي الشعبي، وما يحصل في الواقع فعلياً أو متخيلاً[2]، حيث تبدو المرأة مجرد

---

(1) نفسه، ص: 70-71.

(2) نفسه، ينظر ثلاث حكايات شعبية متخيلة عن ثلاث نساء وقعن ضحايا للحب أو الزواج، ص: 16- 23، وينظر من قصص الواقع حكاية البنت التي قتلها أبوها كجريمة شرف، ص: 42- 47، وحكايات مأساوية في بيت الفتيات (سجن النساء للتاهيل)، ص: 106- 112 و 118- 138.

"حشرة صغيرة وقعت في مصيدة عنكبوت ضخم له أرجل عديدة ومتحركة"[1] وبعد أن تقع في هذا الشباك تستلب كلياً، فتجد نفسها ضحية للموت أو القتل أو السجن أو الفضيحة أو الجنون أو الانعزال أو ما إلى ذلك!!

* * *

لا خلاف حول ما تمثله شخصية منيرة الساهي من وعي ثقافي "منير" قد تحول إلى ممارسة عملية وتجربة معيشية عميقة من خلال الكتابة الإعلامية والعمل اختصاصية اجتماعية في بيت الفتيات، وإكمال دراستها الجامعية العليا، في زمكانية حرب الخليج التي أثرت على المنطقة كلها إنما الخلاف على حالة التماهي أو الفعل الساهي" مع خديعة عاطفية كبرى، تقع فيها هذه الأنثى الواعية، لتسقط ضحية الوهم المقنع بالحب، وذلك بعد أن كانت تعتز دوماً بأنها أذلت الرجال في صدهم، ولم تتح لهم أي مجال لافتراسها على الأقل شرعياً، فكان ضياعها عن طريق الحب الأعمى كما تقول: "اصطدمت دائخة بالحب، الحب الذي يشبه أعمى تقوده العواطف والشهوة المخبأة في أدراج السنين؛ إذ رغم التجارب الهائلة، التي تعرفت فيها على دهاليز المجتمع من حولي، لم أتمكن من القبض على لحظة ضوء خاطفة في ظلام شغفي به!"[2].

كان حبها، ثم ارتباطها بمن ادعى أنه الرائد علي الدّحال، أكبر كذبة تجعل الوعي الذاتي مجرد أكذوبة كبرى تمارسها الذكورة المزورة الانتهازية، ثم لا تلبث أن تكتشف أنها المسئولة عما حدث لها عندما وقعت في شباك عنكبوت واهٍ، لتتصارخ بفضيحة اجتماعية رنانة، تكون فيها المرأة وحدها كبش الفداء، كحال نهايات حكايات "القارورة" العديدة عن نماذج نسوية اضطهدن بسبب أنوثتهن بإرادتهن أو بإرادة الآخرين!!.

(1) نفسه، ص: 122.
(2) نفسه، ص: 139.

لم يكن الرائد المزور (علي الدحال) المدّعي للثقافة الليبرالية التقدمية ابن العائلة العريقة، وصاحب الجاه والثروة، والقائم بالمهمات العسكرية السرية الخاصة في الكويت خلال حرب الخليج، والذي يركب سيارات عديدة مستأجرة أو مستعارة فخمة، ويعرفه أناس كثيرون فيحيونه بعد أن يروا رتبته العسكرية البراقة، والذي يستخدم كلمات عاطفية عاشقة يعجز عنها فرسان العشق فتذيب الأنثى، ويستخدم مؤثرات جسدية أيضاً بإمكانها أن تذيب الجسد. لم يكن هذا الرائد سوى شخصية أفاقة أبدعت شباكها كشباك العنكبوت الذي يصعب أن تتخلص منه أية حشرة مخدوعة مهما كانت درجة قوتها وذكائها من منظور الراوية البطلة!!.

الرائد علي الدحال هو حسن بن العاصي الجندي الحارس، الذي يعمل كلب حراسة- من منظور السرد- أمام باب مكتب أخيها الرائد (صالح الساهي)، وهو بذلك جندي فقير ليس له إلا راتبه المتواضع جداً، وهو متزوج وله ستة أطفال، ويعيش معه والداه العجوزان، وله سيرة عسكرية سيئة؛ إذ كثيراً ما عوقب بالسجن نتيجة إهماله في واجباته العسكرية.

كانت بداية عنكبوتية الجندي علي الدحال معها بعد أن حقد على أخيها (المقدم صالح)؛ فاستغل سفره في دورة عسكرية إلى الخارج، فاستولى على راتبه، وسرق سيارته، وقرر أن يصطاد أخته الكاتبة المشهورة، وقد استطاع أن يخدعها بكلامه العاطفي المعسول، فيقيم معها علاقة عاطفية عميقة، ثم يخطبها، ولا يكتشف أهلها أمره إلا ليلة الزفاف عندما تعرف إليه زميله في العمل ناصر ابن خالة منيرة!! حينئذ يجبرونه على أن يطلقها بوساطة القضاء الذي يحكم له باسترجاع مهرها الذي لم يدفعه، عدا عن أنه يخلّص نفسه من العقاب باتهامها أنها سحرته، ولم تتح له مجالاً كي يتصرف على غير ما تصرف من الحب الكبير الطائش لها، مجبراً تحت تأثير سحرها وشعوذتها كما ادعى، فصدقته المحكمة، وعفت عنه، مما يفضي إلى مفارقة ساخرة في الواقع الاجتماعي الجائر!!!

ينهار العالم العاطفي العنكبوتي الذي أقامه الدحال (أو الدجال كما تحرّف منيرة اسمه) حولها، وحينئذ تجد نفسها كبش فداء لمجرم محترف، وحدها أدخلته إلى عالمها الصلب؛ لينهار هذا العالم دفعة واحدة؛ تقول: هل كان الدحال، أو الدجال، يتقن خيط اللعبة بهذه

المهارة؟ هل كنت يا حبيبي لصاً مدرباً؟! أو مجرماً محترفاً؟ ولكن لم فعلت كل ذلك؟ لم أحببتني كل هذا الحب؟ ولم جعلتني أدمن حبك؟ لم فعلت كل ذلك"[1]؟!!.

هكذا تبدأ الرواية وتنتهي وهي مسكونة بمعاناة منيرة الساهي التي غابت عن الوعي في شباك عنكبوتها الهش، فكانت عمياء تجاه الوقوع في شراك هذا العنكبوت الذكوري، بحيث لم تعمل في سياق هذه العلاقة وفق أية مقومات ثقافية أو تعليمية أو تجارب واعية حتى أنها لم تعد تعرف إن كانت ما زالت تحافظ على عذريتها أو فقدتها كما كان يردد أخوها الشيخ محمد الساهي الذي عاد من أفغانستان، مسلطاً اللوم على أبيه الذي سمح لها بأن تتعلم، وتتثقف، وتكتب في الصحف، وتتهور في علاقتها مع الخفاش (الدحال) الذي ربما يكون قد أعدم عذريتها خلال خلوة بينهما!!! وبذلك- وبكل ما فعله الدحال معها- يكون قد اقتص- كما تتصور- للرجال الذين حقرتهم بناء على وصية أمها وتحذيرها لها من شرور الرجال كلهم، تقول في وصف هذه الحالة: "كأنما أقتص منهم جميعاً، ليأتي الدحال من بعدهم ويقتص مني نيابة عنهم، ويأخذ كل ما أراده هؤلاء جميعاً، ساخراً مني ومن سذاجتي، ممثلاً بارعاً عصف برأسي كريح تعصف بشجرة برية وحيدة، أصابها الكبر والضعف بعد أن قاومت لسنين طويلة"[2]، لتكتشف في المحصلة أنها غدت كبش فداء بكل معنى الكلمة، ليس للدحال فحسب، وإنما لنفسها قبله وبأضعاف ما عمله.

* * *

يعتمد الحميد في تقديم آفاق الحل على بعدين سرديين؛ الأول: بعد نموذجي ماثل في ذاكرة نمطية مأساوية، والآخر: حلٍ واقعي معتدل؛ إذ إن نمط الذاكرة النموذجية هو ما تتصوره منيرة الساهي كنتيجة لما حدث، حيث تحل فاجعة الفضيحة الأنثوية على الأسرة، فتدمرها تدميراً شاملاً أما الحل الآخر الواقعي فهو ما نتج كحل فردي ماثل بالعادية وفق

(1) نفسه، ص: 63.

(2) نفسه، ص: 67.

منظور التحول الاجتماعي في المدينة، فبعد الفضيحة، تحصل على طلاقها أو خلعها من الدحال الرجل العنكبوت، فتحرق ورقة الطلاق مع أذان الفجر، ثم تندس تحت غطاء الصوف؛ لتدخل في نوم عميق!! كأن هذا الحل الواقعي الاستسلامي، هو نهاية طبيعية لما يمكن أن يحدث في المجتمع بطريقة تسجيلية عادية غير لا فتة على المستوى الفردي كما أشرنا!!!.

إن ذاكرة توقع أو تخيل نموذج الحل المأساوي في سياق كبش الفداء عندما تكون المرأة ضحية وحيدة، دون أن يكترث لمأساتها الرجال من خارج أسرتها، حيث تكون التوقعات المأساوية للحلول مستحلبة من خلال ذاكرة التوقع التي تمارسها منيرة الساهي في مخيلتها على النحو التالي: يموت الأب المساند لابنته في كل تصرفاتها الواعية بالجلطة مصدوماً بما حدث، وتنكفئ أمها على ذاتها وحيدة حزينة إلى أن تموت، وتلهث أختها الكبرى خلف زوجها مثل قطة أليفة تحضن صغارها كأنها مسئولة عن الفضيحة، وتتزوج أختها الصغرى شاباً جميلاً، ثم لا تلبث أن تكتشف أنه مريض نفسياً؛ لأنه كان ضحية استغلال علاقات جنسية مثلية في طفولته، ولن يهتم أخوها الرائد صالح بكل ما حوله، ويشهر أخوها الشيخ محمد اتهاماته لها: "إذا كانت سليمة فلتقبل بأول خاطب! إذا كانت محافظة على شرفها تثبت لنا، وتتزوج أول شخص يدق هذا الباب"[1].

يستمر مونولوج نموذج الذاكرة السوداوية النمطية غير الإنسانية؛ فتتصور منيرة أنها تجبر على أن تتزوج زميل والدها، في الستين من عمره، فتكون بذلك زوجة رابعة، تحظى بليلة كل أربع ليالٍ، ثم يدفعها الفراغ في قصره الفاره إلى أن تسقط في حضن مهندس ديكور شاب فترة طويلة، ثم تعذبها خيانتها،وتتولد فيها آلام عقد الذنب، وحرائق الرعب، ثم تتوب، لتكتشف بعد ذلك أن مهندس الديكور انتقل إلى أختها الصغرى بعد أن طلقت من زوجها المعقد، فيستغلها في علاقة جسدية غير شرعية، يقصد منها أن يطعن عشيقته السابقة (منيرة)، ولا يكون أمام منيرة الساهي إلا أن تقترح على أختها منى (بعد أن توفيت أمهما

(1) نفسه، ص: 212.

الصامتة دوماً) بأن تتزوج منه، لتستر عريها، وتريح ضميرها من خيانة فاجعة تودي بها إلى الدمار!!!

لا توجد على المستوى النموذجي التخييلي ظروف معيشية أسوأ من هذه الظروف التي تعيشها الأخت الصغرى، حيث تكون الخيانة والعار منفذاً وحيداً للسترة الأنثوية في سياق الأنثى كبش الفداء للرجل أو بالأحرى لنفسها، فيما لو امتدت الحكاية وفق النهج التقليدي للكتابة النسوية، لكن التحول الحقيقي في المدينة- كما يبدو- جعل المرأة ضحية لذاتها؛ لذلك كان الحل الواقعي عادياً جداً وساذجاً؛ لأن منظور السرد قد ترك للمرأة حرية للتصرف بحياتها، على اعتبار أنها وحدها من يملك مفاتيح هذه الحياة أو الغرفة النسوية المغلقة تقليدياً؛ لتنجح علمياً وثقافياً وعملياً ولكنها فشلت عاطفياً واجتماعياً عندما انصاعت لخدعة الكلام المزور الناتج عن وضعية اجتماعية ذكورية مزورة، همها الوحيد أن تفترس امرأة ناجحة لتذلها وتستلبها، كما يفترس الغزاة الوطن، ويفترس التخلف والجهل الثقافة والوعي!!.

## رابعاً: حركية المومس في "ملامح"

تعد شخصية ثريا حامد في رواية "ملامح" (2006) لزينب حفني شخصية نسوية ذات صفة (المومس) مسكونة بالمتناقضات، حتى وهي في قمة سقوطها في الرذيلة؛ إذ إنها تربت في أسرة خيرة مستورة محسوبة على الفقر المتوسط، فوالدها كريم النفس وأمها ربة بيت مدبرة!! لكنّ الفتاة ثريا وعت على تضجرها من فقر أسرتها، وقد ملأها الكره تجاه كل الذين حولها منذ أن وعت حقيقة الفرق بين فقر أسرتها وغنى أسرة صديقتها نور خلال زمالتهما في المدرسة الثانوية.

لم تكن مغامرة ثريا الجسدية (مع حرصها على عذريتها) خلال مرحلة الدراسة الثانوية مع فؤاد، بدافع من صديقتها نور التي تصاحب خالداً، سوى حالة ترفيه عاطفية مشروطة على طريقة الثراء كما تفهمها نور، وأيضاً رداً على علاقات زوجية باردة ومفرغة

من حميميتها، على الأقل كما ترويها نور عن صديقات أمها[1]؛ وبذلك كانت نور الثرية هي النافذة الأولى التي جعلت ثريا المؤهلة نفسياً، لا تربوياً، تقدم على تنفس علاقة عاطفية جسدية (باستثناء خرق العذرية) مع فؤاد الثري مدة عامين.

تمارس ذلك بسهولة ويسر، وهي تعتقد واهمة أنه سيتزوجها، لتتنعم في ثرائه الفاحش، لكنه ما أن يخبرها ببرودة أعصاب بأنه سيتزوج بناء على رغبة والده من ابنة عمه، حتى نجدها لا تحتج، بل تزداد مغامرة وشبقاً في علاقتها الجنسية المشار إليها معه، كأنها مومس مبتذلة بلا شخصية بل هي مجرد ملامح لأنثى بلا كرامة أو هدف، خاصة بعد أن تكتشف بأن الثراء يتنكر لها، ولا يسبغ عليها أية شرعية من خلال الزواج.ومع ذلك لا تثور، بل تبقى مستسلمة لعلاقة جسدية بلا هدف، كأنها تنتقم من الظروف التي عاشتها أمها الكريمة العفيفة في ظروف الفقر والستر!!!

وعندما تزف ثريا إلى حسين (الفقير مثلها)، تجد نفسها ضحية، وهي تكرر تجربة أمها في الفقر، فتصبر إلى أن تنجب طفلها، ثم تشعر بعد عامين من الزواج بأنها لم تعد قادرة على أن تمارس حياة عدمية كحياة أمها من وجهة نظرها، ثم تبدأ تتساقط بموافقة زوجها الديوث أو بتحريض منه، لتغدو عاهرة جميلة في أحضان الرجال الأغنياء والمهمين!!.

يحدث هذا الانهيار غير الأخلاقي باندفاع من ذاتها على أية حال، حيث كانت مؤهلة نفسياً وجسدياً لهذه التصرفات، وما كان ينقصها إلا المحرض/ زوجها الذي يغدو قواداً؛ إذ كانت البداية أن دعاها هذا الزوج الديوث إلى أن تتجمل لاستقبال ضيف مهم؛ وهدفه من ذلك أن تمارس الرذيلة مع رئيسه في العمل (زير النساء علوان)، الذي سيعمل على ترقيته فيما بعد هذه الممارسة التي تكررت مراراً، فكانت هذه البداية التي جرتهما (هي وزوجها) إلى عالم الثراء والرذيلة ثم ترى نفسها بعد خمسة عشر عاماً من الخيانة والرذيلة تحت إشراف زوجها، وبذلك غدت تعيش حالة قاتلة من الكوابيس، وتكرار حلم أسود يلاحقها، فيقض مضجعها، تصوره بقولها: أحلم بأنني نائمة عارية في الخلاء، على سرير خشبي، متهالك، تفوح من أغطيته رائحة نتنة، الظلام الدامس يحوطني، فجأة ألمح شبحاً

(1) زينب حفني: ملامح، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006، ينظر:ص: 31- 32.

ضخماً يتقدم نحوي، يميل بثقله عليّ، يمد يديه الغليظتين، تقبضان على عنقي، أحاول مقاومته، يضيق تنفسي، تخور قواي"[1].

لم يعد بينها وزوجها سوى محاولات بائسة لرتق التستر على فضائحهما بعيداً عن طفلهما الضعيف المنزوي الكئيب، خاصة أنه غدا لكل منهما لياليه الحمراء، وفضائحه الجنسية المخيفة، وفي الوقت نفسه صار كل منهما يعد الآخر مسئولاً عن هذا الحضيض الذي وصلا إليه، فهي تعده المسئول المباشر عما وصلت إليه من انحطاط وفجور، لذلك تصحو يومياً وهي تبحلق في واقعها الكابوسي، فتجد نفسها قد قضت خمسة عشر عاماً في زواج لم تكن تشعر به بتاتاً، بل إنها لم تعد تعرف كيف استمرت على ما هي عليه من انحطاط وفجور، على الرغم من أنها غدت تعيش حالة ثراء كبرى، فتصور حالة وعيها في ظل ضياعها من خلال زوجها تحديداً بعد أن جعلته مسئولاً عن خطيئتها، بقولها: "لا أدري متى بدأ الفتور يسري في مجرى علاقتي بحسين، كل ما أدريه هو أنني استيقظت من نومي يوماً، وأنا أردد عبارة واحدة: كيف تمكنت كل هذه السنوات من العيش مع رجل مثل حسين؟ هل كنت أعيش وقتذاك في غيبوبة طموحاتي، أم نشوة المال طغت على آدميتي"[2]؟.

هكذا تبدأ الرواية بطلاقها من زواج بدا لها نقيضاً، لا يشعرها إلا بالمزيد من الاحتقار له، مشيرة إلى أنّ ما وصل إليه هذا الزوج من الثراء كان بفضل مؤخرتها التي تطبل عليها أمامه، لتؤكد له أن مؤخرتها وحدها ذات الفضل في كل ما وصل إليه من الجاه والثروة، وهو طبعاً يدرك ذلك جيداً ولا ينكره ومن هنا لم يكن الوعي لطلبها الطلاق وعياً حقيقياً، بقدر كونه هروباً من زواج ممسوخ وقذر في تصورهما معاً.

تنتقل إلى فيلا خاصة، ومعها سيارة فارهة وسائقها، وخدم، وحساب كبير في البنك، ولم يعد يهمها بعيد الطلاق إلا أن تتحسس مواطن أنوثتها، لتشعرها بأنها ما زالت امرأة مطلوبة؛ أي أنها قررت الاستمرار في ممارسة الجنس غير الشرعي، على طريقة المومس المحترفة، جشعاً للمال على الرغم من أنها قد غدت ثرية؛ تقول بعد طلاقها: "كان هناك

---

(1) نفسه، ص: 9.

(2) نفسه، ص: 53- 54.

هاجس يسيطر على فكري، يؤرقني صباحاً ومساءً، كيف أزيد دخلي المادي، وأحتفظ بما جنيته، طوال سنواتي الماضية كنت أؤمن بالمثل القائل (خذ من التل يختل) أدرك أن جسدي لن يظل فائراً طول العمر، وأن أصدقاء الحاضر سيجرفهم تيار الزمن عاجلاً أم آجلاً[1]!!!.

* * *

على النقيض من استقرار طفولة ثريا ومراهقتها داخل أسرة خيرة، كانت طفولة زوجها حسين ومراهقته، فقد كانت طفولته معذبة إثر وفاة والديه في حادث حريق منزلهما، فتربى عند عمه الذي قسا عليه وعذّبه كثيراً وقد عطفت عليه زوجة عمه (أمه بالرضاعة) مارس سرقة مصروفات زملائه في المدرسة، ثم بدأ يكدح كطفل في السوق ويأخذ عمه أجرة كدحه إلى أن صار يسرق عمه فيما بعد ولم يجد بعد وفاة عمه، ثم ابن عمه، ثم زوجة عمه إلا أن يفرغ أحقاده في جسد الخادمة الصومالية التي أتاحت له المجال كي يفرغ عقده الجنسية قبل أن ينتقل من مكة إلى جدة!!.

ومنذ أن تزوج ثريا في جدة وهو يرى في عينيها وتصرفاتها شبقاً للثراء، لذلك استغلها كقواد أو ديوث، فهو استغلها أولاً للوصول إلى رئيسة السيد عليوي (زير النساء) من أجل ترقية، ثم إلى شخصيات عديدة مستنفذة ساعدته- بعد أن رتعت في جسد زوجته برضاه- على الوصول إلى درجة الثراء غير المشروع، بحيث أصبح جسد ثريا جسداً مومساً منذ أن انتهك السيد عليوي كل قطعة منه، ولم تعد رجولة حسين تتأثر بانتهاك هذا الجسد، وكذلك لم تعد تربية ثريا تلسعها، وهي تفكر فيما تحولت إليه كجسد مبتذل، ولم يعد يهمهما شيء إلا أن يبعدا ابنهما الوحيد الطفل المنزوي المكتئب عما هما فيه من رذيلة؛ فأبعداه فيما بعد ليتربى في مدرسة داخلية بالأردن.

لم تعد بينهما (ثريا وزجها) أية عواطف أو لقاءات جنسية حميمة، كانت العلاقة بينهما علاقة شتائم واحتقار وكره، وصار لكل منهما علاقات جنسية غير شرعية، إلى حد أن

---

(1) نفسه، ص: 103.

تحول حسين إلى شخصية رجل أعمال ساديّ وقواد يتاجر بالنساء في علاقاته التجارية أما ثريا فقد تحولت إلى مومس، بحيث صار وجودهما معا وجود مصلحة مشتركة لا أكثر ولا أقل، هي مصلحة علاقة القواد بالمومس، هي تلومه على أنه السبب فيما وصلت إليه، وهو يلومها على أنها صارت مومساً باختيارها وقرارها يصف زوجها ما وصلا إليه بقوله: 'غدوت أشعر بأنني أعيش مع مومس تحت سقف واحد أصبحت ألومها في قرارة نفسي، أصب جام غضبي عليها، إنها من أوصلتني إلى هذه الحال أعاتبها بأسئلتي في خيالي: لماذا لم تحميني من أطماعي؟ لماذا لم تحافظي على رابطة زواجنا؟ لم رضخت لما أريده، حتى لو أدى بك الأمر إلى طلب الطلاق، لتبقي على كرامتك[1]!!!.

يحاول حسين أن يغير حياته، فيتطلع إلى حياة شبه نظيفة، فتكون البداية في أن يقلع عن علاقة جنسية عمرها سنة أقامها مع أخت أحد موظفيه، على طريقة ما كان يفعله السيد عليوي بزوجته، ثم بنى مسجداً، وتصدق على الجمعيات الخيرية والفقراء في مكة، ثم نقل تجارته إلى لندن، فتزوج إنجليزية، وأنجب منها طفلاً، وصار مشهوراً في وسائل الإعلام الغربية والعربية بصفته رجل أعمال عصامياً، قد بدأ من الصفر على سبيل المفارقة!!.

* * *

واصلت ثريا حامد تمردها وجشعها بعد طلاقها، فقد دخلت عن طريق إحدى سيدات المجتمع (أمينة واصل) إلى عالم السيدات الثريات الذي تدور فيه- كما تقول- كل الأمور المحرمة بسرية تامة، وتاجرت بينهن بالملابس الراقية، وحينئذ التقت بفؤاد صديق مراهقتها وقد حصل على درجة الدكتوراه في المحاماة الدولية من كيمبردج، فتقيم معه علاقة جنسية غير شرعية ترى أنها العلاقة الوحيدة النظيفة؛ لعفويتها، ولأنها بدون مقابل ماديّ، وكذلك تقيم علاقات أخرى جسدية بمقابل ماديّ مع رجال آخرين، لكن التطور في علاقاتها

(1) نفسه، ص: 88.

يتم عن طريق علاقتها المثلية ببعض الفتيات المحترفات لهذا الشذوذ؛ حيث إنهن لجأن إلى هذه المثلية كما يبدو من أحاديثهن، بسبب ما يعانين من فراغ عاطفي.

فقد توثقت علاقتها المثلية بهند التي رفض أبوها الثري أن يزوجها لغير أبناء العشيرة، وكذلك رفض إخوتها بعد وفاة أبيهم أي يزوجوها، تخوفاً من أن يكون المتقدمون لها طامعين بثروتها كذلك أقامت علاقة مع سماهر التي احترفت المثلية بعد أن اغتصبها أبوها، وهي بين العاشرة والخامسة عشرة من عمرها، ومع فاطمة قبل أن تتوب وتزوج.وفي هذا السياق تخصص الساردة فصلاً لصوت المثلية هند، حيث يبدو من كلامها أنها مجرد ضحية لذكورية أبيها وإخوتها، وأن هذه الذكورية هي التي تغض الطرف عن علاقاتها المثلية، مادامت هذه العلاقة تقيها من الوقوع ضحية لممارسة الجنس مع الذكور!!!.

تشغل العلاقة المثلية بين ثريا وهند مساحة مهمة من بنية السرد، حيث توغل الساردة في الكشف عما يحدث من شذوذ داخل المجتمع النسائي المترف مادياً والفارغ عاطفياً وثقافياً، وبذلك تصبح علاقة هند المثلية وسيلة مرضية جديدة للتخلص من كل حاجاتها لرجل يخلصها من عبودية أهلها، تقول: "مع مرور الأيام، لم أعد متعطشة للرجل، لم يعد يثير غريزتي، أدرت له ظهري كلياً، غدا لدي اكتفاء تام بعالم النساء، لا أجد متعتي، إلا بامتزاج أنفاسي مع أنفاس امرأة"[1].

وبينما استمرت هند بممارسة المثلية بصفتها طريقاً وحيداً لحل عقدها الجنسية، ملت منها ثريا سريعاً، فأقلعت عنها؛ لذلك حاولت هند أن تنتحر مكتئبة إثر هذا الإقلاع، لكنها في المحصلة تداركت الأمر؛ فاختارت فتاة جامعية جديدة، تغدق عليها من مالها الكثير أما ثريا فقد استمرت في علاقاتها الجنسية مع عديد من الرجال، كان أبرزهم صديقها القديم فؤاد، حيث كانت الممارسة الجنسية بينهما أكثر عاطفية من غيرها كما أسلفنا؛ ربما لأنها اكتشفت الحب الحسي معه خلال مراهقتها، ولم يكن يؤلمها في هذه العلاقة إلا أنه كان حريصاً على زوجته وأبنائه، ومن ثمّ لا يظهر أي حب تجاه ثريا، فتجد نفسها في المحصلة- من خلال وعي الذات- مجرد جسد مومس عبر عليه كثيرون، تقول: "رجال عبروا على جسدي، منهم

---

[1] نفسه، ص: 130.

من آثر المرور سريعاً، ومنهم من استهواه لحمي ومكث برهة من الزمن، لكن الجميع في نهاية الأمر يرحلون، ولا يبقى منهم سوى بصماتهم الزائفة على رقعة جسدي"[1].

* * *

يبدو أن آفاق الحل التي عاشتها البطلة ثريا بين جدة ولندن وباريس، كانت أكبر عقاب يجثم على صدرها، فهي قد تحولت إلى عجوز تعيش في عزلة مخيفة مع خادمة آسيوية وحيدة تعتني بها؛ وذلك بعد أن عانت مؤخراً من جرح نفسي عميق إثر مقتل ابنها الوحيد زاهر الذي تركها والتحق بأفغانستان ثم بالعراق ليقتل على الحدود العراقية عام 2003 وكذلك تركها بسبب فسادها عشيقها فؤاد الذي رفض أن يتزوجها ولو شكلياً، مبدياً حرصه على عائلته بعد أن أصبح جداً وهكذا كانت نهاية حياتها مفعمة بالمرارة والسخرية، خاصة أن الساردة قد أعلنت بأن ثروتها التي تقدر بسبعة ملايين، باعت في سبيلها كل ذرة من جسدها، قد انتقلت إلى أهلها بعد وفاتها، على عكس طليقها الذي غدا من كبار رجال الأعمال في أوروبا، وقد أنجبت له زوجته الإنجليزية صبياً سماه "زاهر" على اسم أخيه المتوفى!!.

بعد أن فقدت ثريا بريق جسدها الذي تاجرت به، بدأت تشعر بأن الحياة الوحيدة التي تحن إليها هي طفولتها، يوم أن كانت حياتها في حضن والديها وإخوتها، بل عدّت وفاة أمها آخر الروابط النظيفة التي ربطتها بالحياة النظيفة كذلك حنّت لعلاقة عابرة أقامتها مع مثقف اسمه عمر في فرنسا، إذ التقى بها عمر في باريس، وعرض عليها أن تتطور بينهما علاقة متينة إلى حد الزواج، مبدياً حرصه على تغييرها إلى الأفضل، وخاصة من خلال الثقافة والقراءة، لكنها آنذاك ضجرت من ثقافته البائسة كما تصورت، ثم ها هي الآن تتذكره- وهي عجوز- فجأة، متمنية لو أنها تمسكت به، لكانت حياتها قد تغيرت على يديه!!!.

---

(1) نفسه، ص: 117.

أيضاً، لاحظنا أن ابنها زاهر قد حاول مراراً أن يغيرها، بل دعاها إلى ارتداء الحجاب، والابتعاد عن المنكرات، إلا أنها رفضت عرضه رفضاً باتاً، وطردته من البيت، ووصفته بالجنون. ثم ندمت إلى حد أن انهارت بعيد موته، بل إنها كانت تصرخ مراراً وهي تتذكره وتناديه، إلى أن أصيبت بالشلل النصفي قبيل وفاتها الدرامية!!!.

## خامساً: جحيم الأمومة في "عيون قذرة"

تقدم قماشة العليان في روايتها "عيون قذرة" (2005) شخصية الأنثى التي وقعت- وهي طفلة في السادسة من عمرها- ضحية كبرى للطلاق البشع، ومن ثم أصبح العالم من حولها مسكوناً بالخوف والرعب والدمار، لتغدو من خلال ما يعتريها من الاضطهاد النفسي، والعزلة الاجتماعية، والتفكك الأسري كبش فداء لهذا الانفصال الذي وقع بين والديها، حتى بعد أن أنجبت وتزوجت؛ إذ بقيت حالة طفلة الكآبة إلى حد الصرع، ومعاناة لحظات الموت في أي وقت وأي مكان، وتحت أية ظروف تلاحقها بلا هوادة!!.

هكذا تبدأ الرواية، مجسدة للحظة طفولة وعي مأساة الطلاق، حيث الفتاة التي تجاوزت العشرين من عمرها ليست بأكثر من طفلة معذبة، تعاني من حالات صرع عنيفة، تصف نفسها مبتدئة الرواية بقولها: "تضيق أنفاسي، العرق الغزير يبلل جبهتي بغزارة، ويسيل على ثيابي أجاهد لأتنفس، تحاصرني صور الماضي الكئيب طفلة ممزقة تصرخ هلعاً أفقد السيطرة على نفسي وتطفر عيناي بالدموع لأستسلم للنوبة مجدداً تكتسحني النوبة كلياً، فألقي كل أسلحتي الطفلة تصرخ صرخات مدوية لتزلزل كياني وتخترق رأسي بضجيج مؤلم تتفجر معه شراييني لتقفز خارجاً تمتلئ طبلتا أذني بذبذبات موجعة ترتجف أوصالي.يتلبسني الماضي بظلاله أغيب في ردهات مجهولة مجللة بالسواد لأسقط من علو شاهق أتشبث بتلابيب نفسي كيلا أصرخ من الفزع وتعلو ضربات قلبي ثم تعلو وتعلو حتى تهبط فجأة وأوشك على الموت لحظات وأعود إلى ذاتي تدريجياً وقد ابتلت ملابسي وانهارت قواي تماماً"[1].

(1) قماشة العليان: عيون قذرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005، ص: 7.

إن حالة الصرع التي تعيشها "سارة مبارك" هي نتيجة لحالة الانهيار الأسري، وهي تجد نفسها طفلة شاهدت مع أخيها الأكبر منها جريمة طلاق والديها؛ إذ انقلبت الموازين وبان التحول الصارخ عندما كانت الأم هي التي تصر على أن يطلقها الأب، معترفة بأنها أحبت رجلاً آخر، ومن هنا كانت هذه الأم (اسمها عواطف) المتمردة على زوجها وطفليها تعد حالة تحول اجتماعية رهيبة، وهي ترفض زواجاً قائماً ثمرته طفلان، من أجل أن تتزوج آخر تعترف بأنها تحبه، وبذلك قد تسببت هذه الأم المتمردة (الشريرة) من منظور طفليها في أن يحل مكانها زوجة أب شريرة أخرى ظالمة حاقدة، وكذلك عمة شريرة؛ تتحمل جزءاً من عبء الطفلين الذليلين وهنا صار في حياة هذين الطفلين ثلاث نساء في ثلاثة بيوت عاشا فيها غريبين مضطهدين يتيمين، مما كوّن أزمة نفسية حقيقية بدأت منذ الطفولة المبكرة، وما زالت معهما بعد أن تخرجا من الجامعة وتزوجا، حيث تسببت مرارة الاكتئاب بمرض الصرع عند سارة، فصار كل من حولها ينظر إليها على أنها مجنونة، وكذلك أوصلت حال الاكتئاب نفسها أخاها فيصل إلى الهجرة إلى لندن للعمل والدراسة، ثم يكتشف أنه وقع ضحية مرض السكري المخيف!!!.

تصف سارة معاناتها المتولدة من شرّ النساء أو الأمهات الثلاث بقولها: "زوجة أبي وأمي وعمتي، هن سبب تعاستي وشقائي وتشردي، أمي بانسياقها وراء أهوائها ونزواتها وتفضيل مصلحتها الشخصية على حساب أولادها، وعمتي بحقدها على أمي الذي تعاظم وتضاعف وامتد ليشملني وأخي دون ذنب اقترفناه وزوجة أبي بغيرتها الجنونية مني على كل شيء وأي شيء"[1].

لم تكن هذه اللغة الواعية في سياق معاناة المرأة من المرأة سوى تمثيل لاتجاه المعاناة نحو ثلاث نساء، والمتفرعة إلى حيث يجسد الأب الضعيف الخاضع لزوجته، وزوج الأم الذي سرق أمها، وابن عمتها الذي حاول اغتصابها، والمجتمع الذي يضطهد الضعفاء والمرأة عموماً!!.

---

[1] نفسه، ص: 25.

وباستثناء ما بين سارة وأخيها من تعاطف ومحبة، تبرز شخصية ليلى ابنة عمتها، بصفتها كانت وما زالت تدافع عنهما، وتتعاطف مع مأساتهما، فتغدو وحدها التي بإمكانها أن تجعل للرياض معنى ورحمة؛ تقول سارة في وصفها: "ليلى جزيرتي الصغيرة وسط بحر عاصف متلاطم الأجواء والأهواء والأنواء.ليلى بقعة الضوء الوحيدة في ظلال ليلي الدامس، ليلى هي ليلي الذي أخلد إليه بعد أن يلفظني النهار بقسوة وازدراء"[1].

***

لم تكن حال سارة في لندن– خلال زيارتها لأخيها– بأفضل من حالها في الرياض، فإن كانت في الرياض لم تخالط الرجال، وحافظت على شرفها، فإنها في لندن وجدت أخاها فيصل قد تغير كثيراً، صار يشرب الخمر والسجاير، ويضاجع كاتيا اللبنانية كأنها زوجته، بل إنه يدفع أخته سارة إلى أن تصاحب روبير شقيق كاتيا، ثم يتمكن هذا الأخير من السيطرة على عواطفها المريضة بالكآبة والصرع، ويحررها في ليلة صاخبة بالرقص من حجابها، ويسقيها الخمر، ويفض بكارتها؛ لتغدو في سياق مزاعم التحرر في أرض الحرية فاقدة لدينها وشرفها ومستقبلها بعد أن فقدت عذريتها التي لم تعد تهم شقيقها الذي كان السبب في دفعها إلى هذا التحرر بطريقة غير مباشرة كما تقول، ثم هي نفسها قد مارست هذه الهزيمة التي دنست شرفها بالانسياق لها، فبمجرد أن قبلت أن يسحب روبير حجابها عن رأسها سلمت له عذريتها لينحرها دون وعي منها بسبب تأثير الخمرة عليها!!

هكذا ولدت في حياة سارة عقدة جديدة، فبعد أن كانت تطمح إلى أن تعالج من حالة الصرع في لندن، إذ بها في أقل من أربعين يوماً قد تغيرت تغيرات حادة، لتكتشف أنها غدت أكثر تعقيداً وغربة، بعد أن فقدت شرفها، في لحظات زمنية عابرة، كان فيها فيصل مع كاتيا، ولم تشعر بما عمله روبير في جسدها المغتصب إلا عندما بدأ يساعدها على ارتداء ملابسها: "شرب وشربت، قادني للرقص مرة أخرى، مرات ومرات لأفيق بعد زمن لا أدريه

(1) نفسه، ص: 121.

على روبير وهو يساعدني على ارتداء ثيابي، ومن ثم حجابي وقد فقدت كل شيء الدين والشرف والمستقبل تلألأت عيناي بدموع الثكالى قال روبير: (لا تبك يا سارة أنت إنسانة حرة) حرة.حرة أخذت الكلمات تدوي في عقلي محطمة كل شيء في ذاتي وتتسع متاهة العدم من حولي حتى لا أكاد أرى سوى فجيعتي[1].

تعد سارة أخاها فيصلاً مسئولاً مباشراً عما حدث لها؛ فهو من باعها للذئب البشري بدون أي إحساس برجولته القديمة التي كان يتصف بها وهو في الرياض فقد تغير كلياً، ولم يعد يهمه ما حدث لأخته، بل إنه لن يقتلها فيما لو عرف، فقد: 'حولته بريطانيا إلى شاب عابث يفعل المحرمات دون أدنى إحساس بالخطأ أو وخز من الضمير، يزني ويشرب الخمر ويدخن ولا يصلي'[2] وأيضاً لم تحيّد- على الرغم من مرضها- مسئوليتها الذاتية عما حدث لها، فقد تمزق جسدها في أول تجربة مع أول رجل تعرفه، فتجد نفسها كما تقول: 'كنت كأية داعرة أنزع حجابي كما أنزع حذائي وأترك جسدي ترتع فيه الذئاب'[3] وبذلك لم يبق أمامها إلا أن تلجأ إلى الله؛ ليغفر لها فضيحتها، مؤمنة بأنها لن تقدم على الانتحار كما تصور شقيقها على اعتبار أن أزمتها بسبب صرعها، بل أصرت على أن تقطع إجازتها لتعود إلى الرياض بعقدة نفسية جديدة تضاف إلى عقدة طلاق الطفولة وفقدان الأمن والطمأنينة والمعاناة من الصرع!!

لم تتوقف العقدة الجديدة عند حد فقدان العذرية، وإنما تكتشف بعد أن عادت إلى الرياض بأنها غدت حاملاً، بحيث تبدو الحالة أكثر تعقيداً وفضائحية في حياة فتاة مغتربة ضائعة، لم تعد تجد بيتاً أو صدراً حنوناً كصدر الأم تفضي إليه بأسرارها؛ إذ تتعمق لغة السرد في تصوير الأمهات الثلاث (الأم المطلقة، وزوجة الأب، والعمة) بصفتهن كنّ مصدر المأساة والوحشية، حيث يتعاملن معها كأنها أكبر شقاء يقف أمام أعينهن، ولا يكون أمامها إلا العمل على إخفاء سر حملها بالعمل على إجهاض الجنين أولاً، وتستعين بليلى ابنة عمتها

---

(1) نفسه، ص: 163.

(2) نفسه، ص: 165.

(3) نفسه، ص: 164.

بصفتها الصدر الوحيد الحنون الذي يتعاطف معها بكل إمكانيات التعاطف، خاصة أن هـذا التعاطف يجيء في ضوء حب ليلى المطلق لفيصل!!!.

تفشل محاولة الإجهاض بسبب اكتمال الجنين، وهنا كان لا بد من إخفاء هذا الجنين حتى يصل إلى الشهر السابع، وفعـلاً تحـدث الـولادة لطفـل كـان لا بـد مـن أن يمنـع عنـه الأوكسجين بعد ولادته ليموت، إذ المهم أن تدفن الفضيحة، وتعود سارة إلى عـذريتها لكـن ليلى خدعت سارة، فدفعت للطبيبة التي تعودت على إجراء مثل هذه العمليات بطريقة غـير شرعية، ومن منظور الاستغلال المادي والتكسب السهل كي تبقيه على قيد الحياة، وتضعه في مركز رعاية اللقطاء!!.

* * *

يبدو أن آفاق الحل غدت أعقد مما نتصور، إذ توافق سارة على خطبـة الـشيخ عبـد العزيز الذي طلق امرأتين، وتحاول بعد أن اكتشفت هي وليلى أنها مسحورة من زوجة أبيها، ولم تعد تنفع الشعوذة والعلاجات الشعبية الخرافية في فك السحر، ولا تنفـع أيـضاً الأدويـة الكيميائية لذلك ترى في رؤيا أن شفاءها لا يكون إلا في القرآن الكريم الـذي لم تكـن تطـق قراءته أو الاستماع إليه، وفعلاً تعالج عند شيخ حقيقـي يعـالج بالرقيـة الـشرعية، فتـشفى، وتؤدي فريضة الحج ثم تجد نفسها بعد ذلك قد شفيت تماماً من الصرع، وتغيرت أحوالها، ثم تحدث المفارقة قبيل أن تزف للشيخ عبد العزيز، وذلك من خلال إصرار سعود ابن عمتهـا الذي يعمل في شركة "أرامكو" على خطبتها بل يعترف بأنه يحبها، وهذا ما يحدث، فيتزوجهـا، فيصبح لها بيتها الخاص وهذا كله بعد أن عرفت طريقها إلى الله من خـلال القـرآن والـدعاء على حد وعي السرد!!!

يبدو أن الكاتبة حشدت في نهاية الرواية مجوعة كبيرة من المبررات التي دفعت سـارة إلى أن تتخذ مواقف جريئة بمساعدة ليلى ابنة عمتها لتتخلص من فـضيحتها، وكـأنّ الأمـور كانت أسهل مما نتوقع، خاصة وهي تخفي الطفل في أحشائها سبعة أشهر، لنجد هـذا الطفـل

الذي سمته ليلى 'فيصلاً' قد كبر في مركز رعاية اللقطاء، وغدا لا يعرف أماً له إلا ليلى التي تموت بالسرطان، لتترك المجال لسارة كي تلتقي بابنها بصفتها أمه الحقيقية، وتنتهي الرواية بصوت هذا الطفل، وقد قرر أنه عندما يكبر سيخرج يوماً ما إلى الحياة؛ ليطارد أحلامه الضائعة بحثاً عن أهله/ أمه!!! وكأنه بذلك سيعيد حكاية سارة، ولكن ربما بضياع أقل؛ لأنه مذكر، على الرغم من أن وضعه الاجتماعي قد يكون أكثر سوءاً بصفته لقيطاً!!

وبما أن أصوات الرواة تعددت في نهاية الرواية، صوت سارة، وصوت فيصل، وصوت ليلى، وصوت فيصل الصغير، فإن الساردة اشتغلت كثيراً على صوت سارة بصفة الرواية سيرة شاملة لهذا الصوت على وجه التحديد، حيث يتشعب وضع مأساة طفولتها من خلال الطلاق مما أدى إلى حالات الصرع التي تنتابها، ومأساة حياتها اليومية من خلال معايشة ذل ثلاثة بيوت عاشت فيها متنقلة كأنها تقيم في حقيبة هي أمها وملاذها وسكنها بلا قيمة أو مشاعر، ومأساة انفتاحها على لندن وحملها لطفل غير شرعي ومحاولات التخلص منه، لتجد نفسها في النهاية في مواجهة خطيئتها المسئولة الوحيد عنها، وبذلك كأنها تعيد مأساتها من خلال مأساة فيصل ابنها غير الشرعي!!!.

صحيح أن الحياة أخيراً ابتسمت لسارة، إذ شفيت بعد العلاج بالقرآن، وتزوجت زواجاً سعيداً؛ إلا أنها ما زالت تؤمن بأن الأمومة التي بحثت عنها كثيراً كانت مجرد حلم؛ فهي تقول لطفلها غير الشرعي الذي يبحث عن أمه ليلى التي توفيت، وقد أخبرته في زيارتها الأخيرة له أنها ليست أمه الحقيقية: 'ستعيش يا صغيري، وتعرف حتماً أن الأمومة حلم يحظى به البعض، ويحرم منه البعض الآخر، لكنه يبقى حلماً'[1]!!.

هكذا تبدو هذه الرواية رحلة كبرى في البحث عن الأمومة التي انهارت منذ أن كانت طفلتنا سارة في السادسة من عمرها، فكانت تبحث عن الأمومة بعد هذا الطلاق في شخصية أبيها، وأخيها، وزوجة أبيها، وأمها الحقيقية، وإخوتها من أبيها أو من أمها، وعمتها، وخالتها، وزميلاتها، ومعلماتها.وكان هذا البحث يصطدم دوماً بواقع مرّ، تجد فيه نفسها ضحية نوبات الصرع القاتلة نتيجة استمرار معاناتها مع ثلاث نساء أو أمهات مزيفات

---

(1) نفسه، ص: 318.

دمرنها وهن يتسمن (أمها وزوجة أبيها وعمتها) ولم تجد في النهاية الأمومة الحقيقية، وإن وجدت شيئاً من صدر الأمومة الحنون ماثلاً في أخيها فيصل شريكها في المعاناة، وفي ليلى شريكتها في بيت عمتها، وفي سعود الذي أحبها فجأة وتزوجها؛ لأنها ملكة جمال بيتهم كما وصفها!!.

## سادساً: التحول في مفهوم كبش الفداء

تعودنا على أن تُطرح إشكالية المرأة الضحية أو كبش الفداء من منظور تحميل الذكورة أولاً ثم المجتمع الذكوري ثانياً المسئولية التامة عن حصار المرأة واضطهادها والتغرير بها واغتصاب حريتها، وإشعال موقد معاناتها الأنثوية الدائمة بصفتها جسداً مستلباً مستغلاً عن طريق الجنس والولادة وخدمة المنزل والأمومة ومن ثمّ ليست مسألة الإعلاء من شأن المرأة المعشوقة، أو الأم المبجلة، أو الزوجة المنجبة للذكور التي تعمل في المنزل كنحلة، أو المرأة الرمز للوطن المغتصب إلا أوهاماً شاعرية، محلقة في الفضاء، لا علاقة لها بالواقع إلى حد كبير من منظور النقد النسوي على وجه التحديد!!!.

يبدو أن الروايات الأربع التي ناقشناها في هذه القراءة تختلف إلى حد ما عما استقر في أذهاننا من صور نمطية تقليدية عن المرأة الضحية المستسلمة لمصيرها المأساوي على عتبات المذبح الذكوري الذي يحتفي بالذكر فرداً وأسرة وقبيلة وسلطة ومجتمعاً وثقافة؛ إذ إن المرأة التي غدت أكثر وعياً وتحرراً وانفتاحاً داخل بنية مجتمع، غدا هو الآخر متجدداً بوساطة التحول "المديني" تجاه التسامح والحوار والاحتضان الإنساني والثقافي للمرأة، على الأقل من خلال النموذج الفردي أو الأسري الضيق أو الطبقي أو ما إلى ذلك!!.

هذا الاختلاف في طبيعة تشكل تقليدية صور المرأة الضحية أو كبش الفداء ناتج عن تغيير جذري في سياق أطراف الصراع في منابع اضطهاد المرأة إن كان هناك اضطهاد فعلي من خلال منظومة المستعمِر والمستعمَر داخل بنية المجتمع الواحد؛ بحيث لا يمنع هذا الصراع أن تصير المرأة هي المضطهِد الأول لذاتها أو لبنات جنسها؛ أي صراع المرأة الداخلي مع نفسها، وصراعها الخارجي مع الأخرى من هنا تصبح المرأة السبب المباشر في ذبح نفسها

أو ابنتها أو غير ذلك وهذا الكلام لا يعني أن المجتمع غدا حيادياً أو مثالياً تجاه المرأة وحريتها وإنسانيتها، ولا يعني أيضاً أن الرجل (المستعمِر التقليدي للمرأة من وجهة نظر النقد النسوي) قد تهمش كلياً، أو أنه لم يعد سبباً في مصائب النساء ومعاناتهن النفسية والجسدية من سلطاته المباشرة وغير المباشرة التي صارت متبناة على مستوى السلطات الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها!!.

نحن الآن في مواجهة شكل سردي نسوي جديد يمكن أن يقرأ من عدة زوايا داخل نموذج كبش الفداء الأنثوي، منها زاويتا: المرأة التي تجلد ذاتها، والمرأة التي تجلد الأخرى أو الآخر، والرجل الذي يجلد المرأة، والقبيلة التي تجلد المرأة أو الرجل، والسلطة التي تضطهد المرأة، والمجتمع الذي يخنق المرأة، والعالم الذي يستبيح المرأة إلى آخر ذلك من عناوين تستطيع الرواية بصفتها نصاً هجيناً مفتوحاً أن تستجيب لأية قراءة ومن أي منظور في ضوء نظرية النقد النسوي أو أي منظور نقدي آخر !! لكن السؤال هو: ما الزاوية الأكثر مشروعية من غيرها في الروايات موضوع هذه القراءة؟! بكل تأكيد هما الزاويتان الأوليان: المرأة التي تجلد ذاتها، والمرأة التي تجلد الأخرى، على الأقل من منظور هذه المقاربة، وليس من منظور شكلانية الصراع التقليدي بين المرأة والرجل!!.

وعلى أية حال،لن ندخل من خلال مبدأ الضحية والجلاد أو الكبش والسكين إلى محاولة تفسير فلسفي لوعي الذات: هل هو وعي السارد (الكاتبة أو الكاتب)، أو هو وعي الراوي المشارك أو المحايد، أو هو وعي الشخصيات المتخيلة أو الواقعية؟! أو هو وعي النص الذي هو وعي القارئ!! فالمسألة هنا أكثر من معقدة، وفي الوقت نفسه هي أبسط مما يمكن أن نفلسفه عندما ننظر إلى الوعي بصفته كينونة حركية الشخصية النسوية بين هزيمتها وانتصارها أو انهيارها وتماسكها أو فضائحها وسترها أو غربتها وانتمائها أو موتها وحياتها.كل ذلك داخل بنية الصراع بين الوعي وغير الوعي في سياقي نسبية المشروع وغير المشروع في الحب والجنس والزواج والإنجاب والتربية والتعلم والتثقف والعمل وبقية شئون الحياة المعيشية في عمومياتها وتفاصيلها!!.

## سابعاً: تهميش دور الرجل والمجتمع في البنية السردية

على الرغم من أن عنوان رواية "عيون قذرة" لقماشة العليان يفضي إلى اعتبار أن الرجل هو عدو المرأة الأول، إلا أنّ هذا العنوان التضليلي لا علاقة له بالمتن بتاتاً، حيث لا يوجد في الرواية دور ذكوري كاسح أو مضطهِد للمرأة؛ فالآباء، والإخوة، والعشاق، والأزواج، ومن ثم المجتمع الذكوري كله كأنه شبه مغيب، أو أنّ دوره لم يعد ضاغطاً على المرأة إلى الدرجة التي نعتبر فيها المرأة ضحية للرجل أو للمجتمع الذكوري؛ كما نجد هذا متجسداً على سبيل المثال في رواية "أنثى العنكبوت" للكاتبة نفسها.

لم يتجاوز دور كل من الأب، وزوج الأم، وزوج العمة، دور الدلالة الاجتماعية الماثلة في صورة ثلاثة أزواج من الأحذية قد أحضرتها الفتاة المعذبة بطلة الرواية (سارة المبارك) من لندن لأمها وزوجة أبيها وعمتها وهكذا كانت صورة الرجل ومن ثم صورة المجتمع كله كأنهما ضحيتين لمشكلات اجتماعية أو سياسية تحدث داخل المجتمع والمنطقة العربية كلها، ويمتد تأثيرها إلى أفراد الجاليات العربية الهاربة من وطنها إلى بريطانيا أو غيرها!!!.

ينطبق وعي التحول هذا على رواية "القارورة" ليوسف المحيميد، حيث يتهمش كثيراً دور الرجل بل إن الأب يقف إلى جانب ابنته (منيرة الساهي) في تعليمها وتثقيفها وإعطائها حريتها الكاملة كأنثى في الاختيار، وإزاء هذا الدور الإيجابي من الأب يضمحل دور الأخ رمز السلطة المدنية (الرائد صالح)، والأخ رمز السلطة الدينية (الشيخ محمد)، ودور القبيلة رمز التكوين الاجتماعي في سياق العادات والتقاليد، لتغدو منير الساهي سيدة نفسها وضحية ذاتها، دون أن نغفل دور وصايا أمها لها!!.

كذلك تقدم رواية "ملامح" لزينب حفني شخصيات الأب (سلطة القيم الأصيلة) والزوج (سلطة الانتهازية المادية غير الأخلاقية) والابن (سلطة التطرف في الدين بعد الاغتراب نفسياً) سلطات ثانوية عاجزة عن ممارسة الضغط الفعلي على المرأة التي تغدو عدوة نفسها في التمرد الشامل إلى درجة الموسس!!.

أما فيما يتعلق برواية "بنات الرياض"، فنحن إزاء مجتمع ذكوري متسامح إلى حد كبير، بخصوص حرية حركية المرأة في التعلم والتثقف والتنقل والعمل والعنكبة (من الشبكة العنكبوتية)، ومن إطار العادات والتقاليد الكلية، وخاصة في مسألة الحب والزواج. وإن بدت الرواية في هذا الجانب متحررة أيضاً، خاصة عندما نرى الحراك العاطفي في مدينة الرياض مشبعاً بالتحرر من كثير من القيود، ربما بسبب طبيعة البيئة البورجوازية الجديدة، وما يتبع لها من فنادق ومقاهٍ وساحات ووسائل اتصال وفضائيات متطورة.

فلا يوجد آباء متشددون، وإخوة معتدون، وأبناء عاقون، ومن ثمّ لا يوجد مجتمع ذكوري صارم قاطع، وإن وجد ذكور حاضرون في السرد فهم العشاق الذين ظهروا كأنهم أكباش الفداء أو الضحايا لأسرهم، عندما يجبرون على الزواج التقليدي، منعاً لأي زواج عاطفي، قد يخرج عن سقف القبيلة أو الأعراف الاجتماعية السائدة!!!.

هذا الوعي بالذات النسوية، باعتبارها جوهر النص كعلة ومعلول، هو الذي همش دور الذكورة في الروايات الأربع معاً ولم يكن هذا محض مصادفة؛ لأن هناك خياراً متجدداً في الكتابة النسوية الجديدة، وهو أن المرأة غدت مخيرة لا مسيرة، وأنها وحدها من منظور وعي السرد القادرة على أن ترسم طريقها بيدها، كما فعلت- على سبيل المثال- شخصية لميس الأكثر وعياً من الأخريات في رواية "بنات الرياض".

وهذا يعني أن المرأة هي التي اختارت أن تكون ضحية لنفسها بسبب اضمحلال وعيها، أو أنها أجبرت ضمن ظروف اجتماعية صعبة- لا تميز بين مذكر ومؤنث- على أن تكون ضحية لامرأة أخرى، دون أن ننفي وجود سياقات لغوية أخرى محدودة يتضح فيها اضطهاد الرجل أو المجتمع للمرأة من الناحية التقليدية، كما هو حال بعض الحكايات الشعبية وحكايات بيت الفتيات التي استحضرها الحميميد في روايته من خلال الحكي داخل الحكي، واستغلال والد هند (المثلية) وإخوتها لها بسبب أسرتها وإرثها في رواية "ملامح" كصوت مماثل لصوت البطلة "ثريا"، واضطهاد "قمرة" و"أم نوير" من زوجيهما، ثم طلاقهما بلا ذنب في رواية "بنات الرياض"، وقسوة الأب بسبب زوجته (زوجة الأب) على ابنته (سارة) بسبب أن هذه الزوجة لئيمة وحاقدة في رواية "عيون قذرة"!!!.

## ثامناً: الأم رمز للاضطهاد والسلبية

يمكن أن يدعي بعضنا بأن المرأة الأم هي في المحصلة من إنتاج منظومة ذكورية اجتماعية ظالمة، وقد تعوّدت أو تربّت على أن تمارس الانصياع لممارسة تناقضات التقاليد الاجتماعية ومفاهيمها التقليدية بوعي أو غير وعي منها، ومن هنا تغدو هذه المرأة/ الأم الرمز قوة قمع ذكورية مدربة، بإمكانها أن تنجز أكثر مما ينجزه الرجل تجاه ابنتها تحديداً، فالأم هنا تبدو أقوى من الرجل في مواجهة ابنتها عندما تستلب هذه الأم سلطة الأب في سياق الاسترجال النسوي الذي يكون في العادة أقوى من الرجولة!!!.

لم تعد "الأم" نموذجاً خيراً أو حيادياً في الروايات الأربع، وهي تمارس سلطاتها في اضطهاد ابنتها، بحيث تغدو قيمة شر مطلقة، وهي تتخلى عن طفليها، فتطلب الطلاق من زوجها؛ لأنها قررت أن تتزوج آخر تدعي أنها تحبه، محطمة بذلك قيم الأمومة، لتعلي من قيمة الجسد وشهواته. ولم تعد الأم المستحدثة في سياق زوجة الأب تحمل أية مشاعر إنسانية تجاه طفلة ذنبها الوحيد أن أمها الحقيقية تخلت عنها ولم تعد العمة الأم الحاقدة على تصرفات الأم الحقيقية ترى في هذه الطفلة أكثر من المثل الشعبي الدارج: "حط الجرة على تمها بتطلع البنت لأمها"!!.

تبدو الأم رمزاً للاضطهاد في رواية "عيون قذرة"؛ حيث لم تعد هناك أية أم في حياة بطلة الرواية "سارة" التي لم يعد بإمكانها إلا أن تتنفس الأمومة من أعطاف صديقتها وابنة عمتها (ليلى) التي تعاني بدورها من اضطهاد أمها الحقيقية!! وعلى هذا النحو تصبح الأم رمزاً للغياب الذي يؤجج موت الحياة في مسيرة الابنة سارة التي ليست بأكثر من جثة تتقاذفها الأمواج؛ لتسخر سخرية سوداء في نهاية الرواية من أمها الحقيقية المزورة وهي تدعي بأنها ما زالت أمها من خلال ممارسة تقليدية زواج سارة، فيتدفق منولوجها الداخلي في التعبير عن مأساتها: "دارت بي الدنيا ودرت بها. اتقد الجرح واحتدم الألم وطفح الصديد أمي أماه "يمه" أين كنت في طفولتي الجرداء وأنا أنتحب ليلة عرسك أبحث عنك في كل مكان؟ أسأل حجارة الطريق عن حضنك الدافئ"[1].

---

(1) **عيون قذرة**، ص: 299.

وتنتج سارة ابنها فيصل ضحية العلاقة غير الشرعية مع روبير، ليصير هذا الذكر اللقيط ضحية اجتماعية حقيقية ناتجة عن فعل الأمومة لا الأبوة؛ لأنه لو ولد في كنف أبيه اللبناني الحامل للجنسية الإنجليزية في لندن؛ لكان وضعه طبيعياً، سواء أكان وجوده شرعياً أم غير شرعي!!

* * *

تعد شخصية الأم في رواية "ملامح" رمزاً سلبياً من منظور بطلة الرواية الابنة ثريا؛ وسلبيتها تكمن في أنها سيدة بيت من الطراز الأول، وأن الأب كان يفتخر دوماً بها، ويعد نفسه رجلاً محظوظاً عندما تزوجها تصف ثريا هذه الحالة المأساوية في نظرها بقولها: "كان أبي يفتخر بأنه رجل محظوظ، لكونه رزق امرأة مثل أمي، زوجة طيبة، شريكة عمر حقيقية، سيدة مدبرة، لم تثقل يوماً كاهله بالمطالب"[1].

هذا الوعي برمزية شر الأم الخيرة في وعي شخصية ثريا المختلفة، جعلها تتمرد على زمكانية أمها، لتخلق لها زمكانية جديدة هدفها الثراء ووسائلها بيع الجسد من خلال العلاقات الجنسية غير الشرعية، وهذا ما حدث فعلياً، عندما خاضت ثريا تجربة المومس بكل حذافيرها داخل منظومة الثراء والسلطة، بعيداً عن الشوارع وبنات الهوى!!!.

وتنتج ثريا ابنها (زاهر) من خلال علاقة زواج شرعية في الظاهر، لكنها في الباطن علاقة محرمة مسكونة بالخيانة والعهر، لتجعله ضحية لهذا الباطن الأسود، فتفقده هارباً منها، ثم موته، كما فقدت طفولتها من خلال شهوانيتها الجسدية أولاً ثم موت أمها التي تحولت إلى حضن إنساني ثانياً!!!.

* * *

ولم تكن رمزية الأم في رواية "القارورة" بأحسن حالاً من رمزيتها في الروايتين السابقتين في الوعي الأنثوي الباطني عند الابنة/ منيرة؛ إذ تعد منيرة وصايا هذه الأم أكبر

---

(1) ملامح، ص: 19.

محرض لابنتها على اعتبار أن الرجال أشرار وعناكب تنصب شباكها لتصطاد أية امرأة وفضحها كما يشاع تقليدياً من هنا تنجح منيرة الساهي بطلة الرواية إلى ثلاثينية عمرها في التصدي للرجال وقمعهم بل ضربهم وإذلالهم، تقول: كم مرّ في سمائي من طيور عشاق وواهين ومخبولين ومسمّرين على عتبات عينيّ الرائعتين، كما يصفونها جميعاً، كم تمسح بحذائي رجال بشوارب نبيلة أو قذرة، كم داخ فوق نظراتي من مهووسين بالحب والجنس"[1]، فكانت أكبر من هؤلاء ومن نزواتهم!!.

وحتى عندما تنخدع منيرة الساهي بحب الرجل المزور علي الدحال، فإنها تحب ثقافته التمثيلية البارعة، وتحب أكثر حبه لها. ومن ثم تقع في هاوية الفضيحة التي تتحول بدورها إلى تجربة قدرية من خلال حكمة الأم التي تؤمن بجانب الوصايا المتشددة التي تلقنها لابنتها ضد الرجال، بأن ما يحدث بعد ذلك الحرص هو قدر مكتوب على الجبين لا بدّ أن تراه العين، فغدت منيرة تردد هذه الحكمة؛ لتنقذ نفسها مما هي فيه من حالة كبش الفداء لذاتها: كل شيء كان مكتوباً صدقت أمي في مقولتها التي تحقق لها الأمان النفسي دائماً: (المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين)"[2]!.

تعد هذه الثنائية (الوصية والاستسلام ) وعياً أنثوياً، ينتج فضيحة بطريقة أو بأخرى، وهي فضيحة لا تختلف كثيراً عن فضيحة إنجاب ابن غير شرعي، أو إنجاب ابن شرعي ملتزم يتربى على معرفة عميقة بفساد والديه وعريهما!!!.

* * *

في السياق نفسه، نجد الأمهات سلبيات ضاغطات على بناتهن في "بنات الرياض"، ومن ذلك حصار "أم قمرة" لابنتها، ومنعها من الخروج بعد الطلاق، على اعتبار أن المطلقة

(1) القارورة، ص: 64.
(2) نفسه، ص: 207.

عرضة للفضائحية أكثر من غيرها ويتجاوز حصار الأم لابنتها إلى أن تحاصر ابنهـا، فترفـض أن يتزوج فتاة مطلقة أو فتاة أمها أجنبية، كما حدث مع سديم وميشيل!!.

وتعد "أم نوير" تحديداً رمزاً سلبياً في المجتمع على مستوى التلقي، بصفتها مطلقة كويتية جريئة صاحبة نكتة وتعليقات متحررة في مجتمع محافظ، بحيث تؤكد الرواية أنّ هذه الأم ربما جنت نفسياً وتربوياً على ابنها الذي لم تتحدد هويته الذكورية أو الأنثوية، وما عادت تهتم هذه المرأة بكلام الناس عن ابنها، فصارت تفضل أن تنادى باسم "أم نوير" بدلاً من "أم نوري"؛ تأكيداً على أنها لم تعد تهتم بآرائهم فيها أو في ابنها يضاف إلى ذلك أن الراوية تعترف بأن هناك رسائل كثيرة تصلها عن طريق الإيميل؛ تدين أهل البنات الذين يسمحون لهن بالذهاب إلى بيت المطلقة "أم نوير"، على اعتبار أن الطلاق يفضح المرأة لا الرجل، وهذا ما تدينه الراوية (موا) من خلال تركيزها على ازدواجية المجتمع وفوقيته، تقول: "تردني رسائل كثيرة تحوي قدحاً في أم نوير، وتذم أهالي صديقاتي الذين سمحوا لبناتهم بالتردد على منزل امرأة مطلقة وحيدة هل الطلاق كبيرة من الكبائر ترتكبها المرأة دون الرجل؟ لم لا يُضطهد الرجل المطلق في مجتمعنا كاضطهاد المرأة المطلقة"[1]؟.

## تاسعاً: الأنثى ووعي جلد الذات!!

ثمة أنثى في الروايات الأربع تجسد نموذج البطولة أو على الأقل الشخصية الرئيسة، وأن هذه الأنثى تبدو لنا شخصية نامية عميقة من خلال حضور أو غياب طفولتها مروراً بمراهقتها، ووعيها، وغربتها، وصدمتها، وفشلها، إلى لحظة التنوير وما يحدث فيها من جلد للذات وأحياناً عكس ذلك، مما يجعل أية رواية من الروايات الأربع مجالاً خصباً لأية قراءة نسوية من منظور النقد النسوي!!.

ربما تكون شخصية "ثريا" في رواية "ملامح" أكثر الإناث وعياً بجلد ذاتها؛ إلى حد أن يصبح هذا الجلد إدماناً في سياق انتحاري نفسي، يصبح فيه الجسد وسيلة لتدمير الروح،

[1] بنات الرياض، ص: 195.

والسخرية السوداء من نمطية نسوية هدمت الفضيلة التي تربت عليها في الأسرة؛ لتبني مكانها إمبراطورية من الفجور والجنس غير الشرعي وشذوذ المثلية وتكون النهاية جلداً من خلال كوابيس عقد الذنب، والارتداد إلى أرذل العمر، بحيث غدت الفتاة التي باعت جسدها بحثاً عن الثراء مجرد جثة حية تحمل ذاكرة عجوز منخورة بالألم والغربة والندم، ولا شيء فيها مما يفضي إلى الخير سوى ذاكرة فضيلة الطفولة في أسرة خيرة محرومة مادياً لا روحياً!!!.

كذلك تعد شخصية "منيرة" بطلة رواية "القارورة" رمزاً آخر مختلفاً لجلد ذاتها، فبعد أن وقعت هذه الشخصية الأنثوية بمحض إرادتها، وبكل ما أوتيت من قوة في تحييد الوعي والخبرة والذكاء، في شباك عنكبوتي ذكوري، كان بالإمكان اكتشافه في أية لحظة؛ لإعلان زيفه وتضليله؛ لذلك كان جلد ذاتها عميقاً؛ فقد تجلى باطن هذه الشخصية من خلال مونولوجات الثرثرة الأقرب إلى الشعرية ابتداء من الجملة الأولى إلى الجملة الأخيرة في الرواية!! ولسنا بحاجة إلى إيراد دلائل على عمق الجلد؛ لأن خطاب الرواية كله يعتنق شاعرية هذا الجلد إلى حد مازوخية الانتحار النفسي، بعد أن وضعنا السارد في مواجهة سياقين للحل، أحدهما عملي براجماتي واقعي منقذ.والآخر تقليدي سوداوي مميت وهذا هو الأهم!!.

كأنّ شخصية سارة في رواية "عيون قذرة" تحولت هي الأخرى من ضحية مستباحة للأم، كما أسلفنا، إلى ضحية لذاتها بمجرد أن انتقلت من الرياض إلى لندن، حيث بدأت تعي- رغم مرضها النفسي- أنها صارت ضحية لنفسها، ومن ثم كانت علاقتها الجنسية المحرمة بروبير عقدة ذنب غدت تجلدها بقسوة إلى حد لم يعد يفصلها عن الانتحار سوى شعرة وعي ماثلة في أن الانتحار يودي بصاحبه في نار جهنم. وإذا كان هذا الموقف الإيجابي السردي في شخصيتها هو ما يبعدها عن الانتحار، فإنها في الوقت نفسه قتلت ابنها غير الشرعي لحظة ولادته، وإن لم يقتل بفعل مؤامرة ابنة عمتها ليلى عليها، فأنقذت حياته؛ لذلك صار فيصل (ابنها غير الشرعي) أهم سوط تجلد به أمومتها الضالة؛ بعد أن تحولت من أنثى مضطهَدة إلى أم تجلد ذاتها بقسوة وهي ترى ثمرة خطيئتها بلا أم أو أب في دار اللقطاء!!

وأخيراً، تعد الأنثيات ميشيل وسديم وقمرة ولميس وموا (الراوية)، شخصيات رواية "بنات الرياض" أقل حدة في جلدهن لذواتهن؛ إذ إنهنّ جمّلن واقع الفشل في الحب أو الزواج، بوساطة عدم مبالاتهن الإيجابية- من خلال استبطان أعماقهن الموحدة- مما يحدث معهن، على اعتبار أن الحب/ الزواج ليس بأكثر من مغامرة مراهقة إليكترونية أو واقعية يمكن تجديدها من خلال "الإسكان" أو "الفرمتة"، دون أن يصلن إلى درجة اللامبالاة السلبية.إنهن مباليات ولكن بأسلوب شبابي أنثوي جديد؛ حيث بإمكان المرأة أن تخرج من عزلتها وتمارس تعليمها وثقافتها وعملها وإعادة التجربة على مستويي الحب والزواج، فتكون التجربة الجديدة بلا أي جلد ناتج عن تجربة سابقة ما أقصده هنا هو أن الأنثى من بين بنات الرياض تعتبر الحياة عدة تجارب لا تجربة واحدة ووحيدة وهنا ينبغي أن نعيد تصوراتنا عن هذه الشخصيات التي لم يعد لديها إيمان بنمط الحب العذري أو الحب الجنون ليغدو الحب مجرد مغامرة متعددة. والزواج مجرد مغامرة أخرى يمكن تكرارها طبعاً من المهم أن تنجح أية مغامرة لكن فشلها لا يعني أن تصير التجربة الفاشلة سوطاً حاداً تجلد به الأنثى نفسها وعلى هذا النحو يمكن أن نجعل الفتيات الخمس فتاة واحدة لها تجارب أنثوية متعددة فنياً، وأن هذا التعدد في الشخصية هو على مستوى الجماليات مجرد لعبة سردية لا يمكن أن تنطلي علينا كمتلقين فنضع تعددية الأصوات مكان أحادية الصوت؛ حيث إن الرواية في بنيتها الصوتية العميقة تعبر عن أحادية أو نمطية النموذج السردي لا تعدديته!!.

### عاشراً: تركيب صدمتي الوعي والحل

هكذا هي الرواية؛ نص هجين لعبي، نص غول ومتاهة ليس بإمكان الدارس أن يخرج بعد قراءته بأحكام نهائية أو قاطعة مهما كانت درجة إشكالية القراءة محددة!! فعن أي وعي ذاتي واضح نتحدث؟! وعن أي أفق نهائي لحل معين نتصور؟!!.

يصف الحيميد في الصفحة الأولى من روايته صباح مدينة الرياض بعد ليلة من ليالي حرب الخليج، وفي بداية الصفحة الثانية يضعنا من خلال فقرة قصيرة في عمق مأساة منيرة الساهي، حيث تختزل فقرة قصيرة امتدادات الوعي وهزائم الحل: "وحدها، منيرة الساهي- البنت الثلاثينية- بقيت مستلقية في فراشها الوثير، عيناها مصوبتان تجاه السقف، تنظر بعينين

جامدتين تشبهان أعين الموتى، وهي تتأمل فضيحة البارحة، وتسأل روحها، لم حدث كل ذلك؟ لم مارس معها كل هذا الخداع؟ وأدار لعبة الزيف طوال هذه الأشهر؟ كيف جاء باسم مزيف؟ ووظيفة مزيفة؟ وصفات وأهل وأصدقاء، وعالم مخيف من الزيف"[1]؟.

كذلك تصف زينب حفني في صفحة روايتها الأولى صباح مدينة جدة الشتائي، ثم تضعنا في عمق مأساة "ثريا" وهي تتخلص وزوجها من زواج العار الذي جمعهما خمسة عشر عاماً، تقول: "كنت لا أزال مرتدية الروب فوق قميص نومي، آثار النوم بادية على ملامحي، خصلات شعري مبعثرة على ظهري، حين فوجئت بزوجي واقفاً قبالتي، نظراته متحفزة، يحمل في يده ورقة مطوية، رماها على الطاولة، قائلاً بنبرة مستفزة: ها هي ورقة خلاصي منك"[2] وأيضاً خلاصها منه.

وكانت بداية رواية (عيون قذرة) في الصفحة الأولى حالة عذاب طفلة في ثوب فتاة ناضجة كانت ضحية طلاق والديها، فعانت لاوعي الصرع ووعيه. ليتلوها في الصفحة التالية وصف صباح مجازي مختلف يلف هذه الفتاة، هو صباح الوعي الذاتي المنطلق على متن طائرة متجهة إلى لندن، طائرة تحمل تغييراً جذرياً في حياة الأنثى العربية، هو صباح خلع النقاب والعباءة وأكثر من ذلك، حيث تبدأ الأزمة النسوية الذاتية في حياة سارة: "همست المضيفة غامزة والابتسامة لا زالت تتوج شفتيها: هل ستخلعين عباءتك ونقابك كالأخريات؟. تلفتّ حولي بذهول. فعلاً، فبعد أقل من ساعة على صعودنا الطائرة تحولت أغلبية النساء من أجسام مجللة بالسواد إلى ممثلات ومذيعات وعارضات أزياء من الدرجة الأولى قبضت على نقابي بشدة وكأنني أخشى أن ينتزع مني قسراً هتفت نافية كلا. لا لن أخلع نقابي أو عباءتي"[3]، ثم تخلعهما، وتخلع عذريتها في لندن أيضاً.

كذلك، تبدأ رواية "بنات الرياض" بوصف صباح مجازي، هو صباح صدمة كشف المستور أو المسكوت عنه صباح الفضائح بعد ليل قاتم، بحيث تصبح حكايات الواقع أكثر

---

(1) القارورة، ص: 10.

(2) ملامح، ص: 7.

(3) عيون قذرة، ص: 8.

خيالية من الخيال فيما تتصور الراوية (موا): "سيداتي آنساتي سادتي. أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحلية، وأصخب السهرات الشبابية محدثتكم؛ موا، تنقلكم إلى عالم هو أقرب لكل منكم مما يصوره له الخيال هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه، نؤمن بما نستسيغ الإيمان به منه ونكفر بالباقي"[1].

يبدو الصباح المعادل للوعي هو الصدمة السردية الفنية التي ينتظر المتلقي أن يكتشف كنهها بمجرد أن يبدأ قراءة أية رواية، حيث هذا الصباح هو صباح الأنثى التي تتمرد على أمها التقليدية بسلبياتها وإيجابياتها، ولكن يبقى السؤال: هل هذا التمرد كان ناجحاً ومنجزاً؟ منيرة الساهي أثارت ثقافياً وعلمياً، وسهت عن وصايا أمها، فوقعت فيما وقعت فيه من حب مزور وفضيحة!!! وثريا تمردت على أمها الفاضلة فصارت مومساً، وسارة تمردت على أمهاتها الظالمات وطارت إلى لندن التي ستكون فيها أماً لنفسها، ولم يعد لـ"بنات الرياض" أمهات في الزمن الإلكتروني وانفتاح الرياض كمدينة عصرية من منظور شباب شوارع الضباب وجامعاتهم!!.

أنتجت صدمة الوعي النسوي في الروايات الأربع حركية أنثوية صاخبة بعيداً عن الضوابط الاجتماعية، وماذا كان الحل؟! وإلى أية درجة حققت الحركية الأنثوية وجودها الإنساني القوي المستقل؟!!.

في نهاية رواية "ملامح"، وقبيل أن تموت ثريا التي قتلت أمها في ذاتها، لم تجد غير هذه الأم بصفتها قد عاشت حياة حقيقية وإنسانية بكل معنى الكلمة، بحيث لم يعد لتجارب ثريا أية قيمة من قيم الحياة رغم ثرائها، لذلك تتمنى لو أنها ورثت من أمها كل حياتها الشريفة بتفاصيلها الشاقة، على الأقل لما وصلت إلى درجة عليا من الانحطاط، لنقرأ ذاكرة ثريا وهي تستحضر هذا الحوار مع أمها:

"أتذكر أنني مازحتها مرة: كم اشتقت لحليب صدرك يا أمي يومذاك قالت لي عبارة جميلة: هذا الثدي انتهى دوره، بعدما وهبكم الحياة فكرت طويلاً في عبارتها قائلة: أمي، من تعتقدين أنه يمنح الحياة للآخر، الرجل أم المرأة؟- كلاهما الرجل يسكب ريق الحياة في رحم

(1) بنات الرياض، ص: 9.

المرأة والمرأة يتفجر في أعماقها نبع العطاء، الذي يضمن استمرار البقاء سألتها بدهشة: من أين تعلمت هذه الحكم، وأنت لم تتعلمي ولم تدخلي مدارس؟- الحياة أكبر مدرسة لقد كنت امرأة محظوظة، لأني اقترنت بأبيك لقد علمني كيف تكون الحياة كنت أسرح في عباراتها، وأسأل نفسي: لماذا لم أرث هذا الحظ منها"[1]!!.

وتستمر الطفولة في رواية "عيون قذرة" تبحث عن الأم، فالطفل فيصل الابن غير الشرعي لسارة التي لم تجد أمها، يبحث عن أمه ليلى التي ماتت؛ لأنها نبع حنان كما كانت في حياة صديقتها سارة، يقول الطفل لسارة: "أنا لا أريد لعباً ولا هدايا أريد الأمل الذي فقدته، والحلم الذي أرنو إليه أشتاق للمسات حانية من صدر مترع بالحب، تهفو نفسي للأمان المغلف برداء الأمومة، تتوق خصلات شعري المتمردة الشقراء إلى أصابع بعينها لتعزف عليها أجمل الألحان، أريد ماما ليلى فقط ولا أريد غيرها"[2] طبعاً هذه اللغة ليست لغة طفل إنها لغة الأنثى البطلة سارة وعلى وجه التحديد لغة الساردة؛ حيث يكمن وعي الذات في سياق الحل الممكن؛ الذي لا غنى فيه للأنثى عن أمها الحنون!!!.

وعلى الرغم مما أثير في رواية "بنات الرياض" حول منزل "أم نوير"، إلا أن هذه الأم ما زالت في نهاية الرواية هي مركز تجمع الأحبة، بصفتها أماً مجازية لإناث لم يعدن يؤمن بالأمهات الشرعيات اللائي يحرصن على قتل الحب من خلال رفضه أن يكون أساساً من أساسيات الزواج الناجح، تقول الراوية: "منزل أم نوري ما زال ملتقى للأحبة، وقد كان الاجتماع الأخير للصديقات الأربع في عطلة رأس السنة عندما عادت لميس من كندا وميشيل من دبي لحضور حفل زفاف سديم إلى طارق، الذي أصرت سديم على إقامته في منزل أبيها بالرياض، والذي عملت على تنظيمه أم نوير بمساعدة قمره"[3].

ولم تكن الأم صاحبة الوصايا من شرور المذكر غائبة عن نهاية رواية "القارورة"؛ فهي في التصور التقليدي للحل تدخل ضمن غيبوبة لتغدو في غرفة العناية المكثفة في المشفى، في حين تدخل منيرة الساهي في غيبوبة الخيانة مع عشيقها فترة أسبوع في إيطاليا، لتجد نفسها

---

(1) ملامح، ص: 156- 157.

(2) عيون قذرة، ص: 318.

(3) بنات الرياض، ص: 318.

بعد أن تعود إلى الرياض أمام مأساة أمها وخيانتها ضائعة مستلبة على سبيل التخييل: "سأعود من سفري هذا لأجد أمي دخلت في غيبوبة، سأبكي كثيراً ووجهي يلتصق بزجاج غرفة العناية المركزة سأبكي أمي وقد غادرت دون أن أسمع صوتها وأعانقها سأعانق أخي سعيد وأبكي لساعات طويلة كم كان مؤلماً أن أخاصر حبيبي في شوارع روما، وأقبله قدام كل تمثال في ميادين روما بينما أمي تسقط أخيراً وحيدة بين يدي أختي منى وصغيرتي"[1].

وعلى هذا النحو بينما تكون الأم رمزاً للشر أو ما شابه، عندما تكون الأنثى في صدمة الوعي تجاه كونها كبش الفداء، نجد هذه الأم هي الحضن الوحيد الدافئ في مرحلة التنوير أو الحل، وذلك بعد أن تخسر هذه الأنثى كثيراً خلال تجربة تمرد أو مغامرة غير محسوبة أو غير واعية على وجه التحديد!!!.

## أحد عشر: خلاصة

أخلص مما سبق إلى القول بأن هذه المقاربة توصلت إلى أن مفهوم كبش الفداء النسوي العشوائي التقليدي لم يكن محوراً رئيساً في الروايات الأربع، أعني أن المرأة لم تعد ضحية عشوائية للرجل الذي تهمش دوره فقد قدمت الروايات نماذج ذكورية سلبية كالعاشق المزور في "القارورة" والزوج القواد في "ملامح" والأخ الديوث في "عيون قذرة" والعشاق أو الأزواج المستلبين المغلوب على أمرهم في "بنات الرياض"، وشخصيات ذكورية أخرى عديدة من الآباء والأبناء والإخوة والقبيلة والمجتمع وهذه الشخصيات كان بإمكانها أن تكون السكين التي تنحر خاصرة الأنثى. لكنها في المحصلة كانت شخصيات ذات فاعلية ومنظور ثانويين!!!.

وبما أن ثنائية المرأة/ الرجل كانت ثانوية؛ فإن حركية المرأة من خلال صراعاتها الداخلية في ذاتها وعياً وممارسة أو صراعاتها مع الأخرى من خلال ثنائية الأنثى/ الأم، هي الحركية الرئيسة في بنية الروايات؛ مما يتيح لنا المجال بأن نصف المرأة بكبش فداء عشوائي أو

(1) القارورة، ص: 214.

واعٍ لذاتها أو لأمها ذات الأبعاد الرمزية؛ وهذا التصور في حد ذاته هو ما يحمل تحولاً وتجدداً في تغير نمطية الصراع من ذكورية/ أنثوية إلى أنثوية/ أنثوية، وهذا مسرب قديم/ جديد يحتاج من نظرية النقد النسوي أن تعيد النظر في مفاهيمها تجاهه، وألا تحمل الذكورة مسئولية تسليط المرأة على المرأة، بحيث تغدو الأم- على سبيل المثال- بنية ذكورية أبوية أو "بطرياركية" قامعة لجنسها!!!

قد لا يكون هناك مجال للشك في كون بطلة رواية "القارورة" ضحية لنفسها في مسألة الحب والزواج، لأنها وحدها من أسقط سيرة نسوية واعية في الحياة والعلم والثقافة والعمل تحت قدمي عابر سبيل دجال، استغل الحب والزواج استغلالاً عنكبوتياً هشاً، فاستجابت له الأنثى الواعية لكل ما حولها بدون أي وعي في الحب والزواج بعد عنوستها، مع أنه كان هناك أكثر من مئة إشارة بإمكانها أن تسقط العنكبوت في بداية مغامرته "الدونجوانية" معها!!!.

وقد لا يكون هناك مجال للشك في كون بطلة رواية "ملامح" ذات وعي أنثوي تدميري، بحيث تعد- على الرغم من تربيتها النظيفة جداً في طفولتها- المسئولة عن حالة تحولها منذ مراهقتها إلى شيخوختها وعما وصلت إليه من عهر وجشع للجنس والمال!!!.

وقد لا يكون هناك مجال للشك في كون بطلة رواية "عيون قذرة" تعدّ نموذجاً مثالياً لصورة كبش الفداء العشوائي، وهي تواجه أمهات ثلاث أنانيات ظالمات، وأن هذه البطلة مارست الدور نفسه على ابنها غير الشرعي، مما جعل ابنة عمتها وصديقتها تكون مكانها أماً لهذا الابن، كما كانت أماً لأمه قبله!!!.

وقد لا يكون هناك مجال للشك في كون بطلات رواية "بنات الرياض" قد تحررن على الأقل إليكترونياً من قيم اجتماعية ذكورية كثيرة، لتبدو حياتهن في الحب والزواج مسئولية منوطة بهن وحدهن ولعل حريتهن المتسعة تبدو من خلال أنهن قتلن أمهاتهن الشرعيات؛ ليتخذن من المطلقة "أم نوير" وبيتها أماً مجازية ومكاناً حميماً!!.

يبدو أن الذكورة نفسها قد تشوهت كثيراً إن لم تكن قد تحولت إلى كبش فداء في سياق المرأة التي تحولت إلى سكين، حيث قتلت بطلة "عيون قذرة" ابنها فيصل غير الشرعي، عندما قررت التخلص منه درءاً للفضيحة، ثم تتركه في دار اللقطاء بدون أم أو أب أو

أسرة!! وقتلت بطلة "ملامح" ابنها "زاهـر" الـذي هـرب مـن فـضائحها؛ ليقتـل علـى الحـدود العراقية!! وإلى حد ما قتلت بطلة "القارورة" الرائد المزور "على الدحال" الـذي بـرر عنكبوتيتـه ودجله بأنهما كانا الوسيلة الوحيدة للوصول إلى قلبها، فيخاطبها بقوله مستجدياً: "سامحيني يا حبيبتي! أنت السبب في كل شيء! أنت ما حبيتيني إلا لأنـي كـذبت عليـك! لـو قلـت لـك حقيقتي أكيد ترفـضيني مـن البدايـة"! ولا خـلاف علـى أن "إسـتراتيجية" الـسخرية مـن حملـة الدرجات الأكاديمية العليا وخاصة درجة الدكتوراه كانت وسيلة قتل ثقافي للذكورة، مارسـه وعي الكتابة النسوية في "بنات الرياض" ضد العشاق والأزواج، إلى حد أن تغدو هذه الذكورة مشوهة في شخصية الخنثى نوري الذي تحول إلى نوير، وغدا هذا الخنثى يطمح إلى أن يتحول من ذكر إلى أنثى عن طريق الطب، إن لم يقبل بالذكورة وتنميتها من الناحية النفسية!!.

وإذا كان وعي الذات الأنثوي قد عدّ الأم أداة قمـع وتـسلط وخنـوع ووصـايا في مرحلة التحول الأنثوي والتمرد على نمطية الحياة الأسرية التي تقيمها هذه الأم داخل الأسرة والمجتمع؛ فإن هذه الأم في مرحلة الحل والوعي بمدى كارثية الخروج والانفصال، تصبح هذه الأم حضن أحلام اليقظة في حياة ابنتها، عندما تجد الأنثى نفسها تتمنى لو أنها عاشت حيـاة أمها على الأقل، لما وصلت إلى تدمير ذاتها هذا ما نجده في شخـصية ثريـا في روايـة "ملامـح" التي تمردت على طريقة أمها في الحياة، لتجد نفسها في النهاية لا تتمنى غـير حيـاة تلـك الأم وما وجدناه في شخصية سارة في رواية "عيون قذرة" تجاه أمها التي تخلت عنهـا، تكـرره سـارة أمها تجاه تخليها عن ابنها غير الشرعي وما وجدناه في شخصية "منيرة" في رواية "القـارورة" الـتي نسيت وصايا أمها؛ لتجد في النهاية هذه الوصايا تتحول إلى رحمة عن طريـق إيمـان الأم بـأن "المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين"!! أما قمرة وسديم وميشيل اللائي فـشلن في حـبهن وزواجهن في رواية "بنات الرياض"، فإنهن صرن ينظرن إلى شخصية لميس التي نجحت في حبها وزواجها على أنها أم لهن في هذا المجال؛ لأن الأخيرة (لميس) طبقت معايير أو وصايا مجازيـة الأم والمجتمع في الزواج التقليدي الناجح ضمن شروط أكثـر انفتاحـاً وحيويـة تجاه الحـب؛ حيث لا يتسامح المجتمع أو الأم في هذا السياق!!.


محمد خطاب

# الفصل الثالث

## روائيـــة السيرة الذاتيـــة

### قراءة في نماذج سيريّة سعودية




محمد خطاب

# الفصل الثالث

## روائيــــة السيرة الذاتيــــة

### قراءة في نماذج سيريّة سعودية

**عتبة:**

"المهم عندي هو أن تكون "السيرة الذاتية" مكتوبة بفن وبلغة فيها إبداع،فيها قدرة على الخيال، وعلى الربط بين مختلف نواحي الحياة"[1] **الروائي شريف حتاتة.**

**تقديم:**

سأتناول في هذه المقاربة إشكالية السيرة الذاتية بصفتها خطاباً واقعيـاً مفترضـاً، ثـم منزاحاً بالضرورة إلى المتخيّل السردي الروائي؛ بمعنى أن السيرة الذاتية في هذا السياق لم تعد نصاً ذا مصداقية واقعية أو مطابقاً للواقع كما نتوهم معياريـاً[2]، وإنمـا هـي خطـاب تخييلـي متجدد المفاهيم والرؤى ولا بدّ حتى تنجح أية سيرة ذاتية نجاحاً إبداعياً لا وثائقيـاً أن تحمـل في طياتها بذور المجاز والاستعارة والحكاية والتّوهم والاختـلاق والتخييـل؛ علـى اعتبـار أن الحياة المعيشية نفسها مليئة بالكـذب والـوهم وأحـلام اليقظـة والنرجـسية والخيـال ومـا إلى ذلك!!!.

(1) http://www.nawalsaadawi.net/oldsite/articlesby/shagaatibdaa/shagaat8.htm

(2) من التعريفات المعيارية للسيرة الذاتية ما يراه فيليب لوجون في أن السيرة الذاتية لا تحتمل درجات في المطابقة بـين الـسارد والشخصية، يقول: "لا تحتوي درجات، إنها كل شيء أو لا شيء" وفيما عدا ذلك يسميها "رواية السيرة الذاتية" ينظـر الـسيرة الذاتية الميثاق والتاريخ، تر عمر حلمي، المركز الثقافي العربي، 1994، ص: 37 ويـذهب صـالح معـيض الغامـدي إلى أن "البرزخية القرائية لا مكان لها في هذا السياق، فإما أن يكون العمل الـسردي كلـه سـيرة ذاتيـة، وإمـا أن يكـون كلـه روايـة ومقولة التعالق والتهجين بين هذين النوعين هي من وجهة نظر التلقي مقولة متهافتة" ملتقى الباحـة الثقـافي الثـاني 1428، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية (بحث صالح معيض الغامدي: الرواية وعقد الـسيرة الذاتيـة)، النـادي الأدبي بالباحة، ط1، 2008، ص: 227- 228.

وبما أننا لا ننقص- عادة- الرواية كينونتها الجمالية إذا ركبت موجة الواقعية التسجيلية أو السيرية الذاتية كما بإمكانها أن تكون متخيلة بكل جدارة؛ فإن السيرة الذاتية أيضاً بإمكانها أن تنزاح عن إطارها التقليدي التسجيلي المتصوّر في المطابقة والتماهي إلى سياق الاحتفاء ببنيتها الجمالية السردية التخييلية أو الفنية أو الأدبية؛ أي بكل ما من شأنه أن يعلي من شأن قيمتها الإبداعية والجمالية، بما في ذلك أن تصير السيرة الذاتية رواية بطريقة أو بأخرى؛ دون أن نعريها من تجنيسها السيري الذاتي أو السير ذاتي أو بصفتها خطاباً للتعرية ولعبة الذاكرة تحت سقف السيرة الذاتية الروائية (وهذا ما يعنينا هنا) من جهة، أو الرواية السير ذاتية التي حظيت باهتمام النقاد والدارسين من جهة أخرى.

في ضوء ما سبق، ستتوقف مقاربتي هذه عند ثلاثة نصوص سيرية احتفت بروائيتها (تخييلها) إلى حد بعيد، وهي:

1- **حكاية سحارة**، لعبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، 1999.
2- **أيام في القاهرة. وليالٍ أخرى**، على الدميني، دار الكنوز الأدبية، 2006.
3- **سيرة سيف بن أعطى**، لفيصل أكرم، دار الفارابي، 2007.

وعلى الصعيد المنهجي، لا بدّ لي من أن أشير إلى أن ما أعتبره هنا سيرة ذاتية روائية، يمكن أن يراه آخرون رواية أو سيرة ذاتية، وقد يراه بعضهم ذاكرة سردية أو قصصاً قصيرة أو نصوصاً أو ذكريات ومذكرات أو غير ذلك وبكل تأكيد فإن حيوية الاختلاف في المنظور النقدي بين قارئ وآخر في مقاربة أي خطاب سردي هجيني، سواء أكان رواية أم سيرة ذاتية أم رواية سيرية أم سيرة روائية تعدّ مسألة مشروعة وحيوية وهادفة، ما دامت مبررة ومنطقية وممنهجة.

## 1- جدلية العلاقة بين السيرة والرواية:

هناك دراسات ومقالات كثيرة، ومقولات وإشارات عديدة، وباع نقدي طويل وعريض في مجال مقاربة الرواية بصفتها خطاباً سيرياً ذاتياً أو واقعياً أو إحالةً وإيحاءً إلى

مرجعية المبدع والواقع والكون، ومن ثمّ لا بدّ من أن يكون الخيال (Fiction) بصفته بؤرة توصيف أية رواية حاضراً دوماً وبفعالية وملازماً لأي خطاب روائي حتى وإن كان هذا الخطاب سيرياً مئة بالمئة؛ على اعتبار أنّ الخيال قد يكون مهمشاً أو غائباً، فتكون الرواية في المحصلة مجرد سيرة ذاتية اخترقها هذا الخيال؛ على طريقة إدوار الخراط الذي يقر بأن كل رواياته تنضوي تحت سقف السيرة الذاتية التي اخترقها الخيال؛ مقتحماً أو متسللاً على السواء[1]، ويشاركه في هذا الرأي كثير من الروائيين.

يبدو أن مجال الدراسة أو النقد ما زال محدوداً في مجال استكشاف السيرة الذاتية (Autobiography)، بصفتها نصاً روائياً من خلال استعلائها على السيري والواقعي والتاريخي؛ لتنزاح إلى معانقة أفق الخيال، والوهم، والاختلاق، والانتقاء والحذف، والمجاز والاستعارة والترميز، والكذب مع مصداقية التجربة الفنية، وأدبية الجملة وشاعرية دلالاتها، وحكائية عناوينها، وأسطرة متنها وما ينضوي تحت هذه التيمات وغيرها مما يمكن وصفه بروائية أو روينة السيرة الذاتية التي قد يكون واقعها نفسه أكثر ثراء من جهة الدراما والغرائبية والأسطرة والتخييل من أي خيال في أية رواية أحياناً، كما يعترف بذلك كثير من الساردين[2]؛ لأن الواقع أكثر تعقيداً مما نتصور.

لا يعني هذا التداخل الحميمي والأصيل واللعبي والماتع بين السيرة والرواية أن يغدو وعي التناص الإبداعي المنطقي المشروع بينهما نهجاً مبتذلاً أو تلاصاً أو ما إلى ذلك؛ وإنما هو نهج جمالي متقدم على المستوى السردي المتجدد إلى حد بعيد؛ فما نعتقد أنه في الأساس سيرة ذاتية فعلية (Autobiography) أو هو بُعْد سير ذاتي (Autobiographical) على المستوى الظاهري، قد يتحول إلى بنية سردية روائية عميقة، من منظور أنّ الحياة نفسها مع واقعيتها- كما أسلفت- قد تغدو من الناحية الترميزية وهماً أو تخييلاً أو بنية غرائبية أو أكذوبة ومن ثمّ أكثر خيالاً أو ثراءً إبداعياً من الخيال نفسه!!.

---

(1) جريدة الشرق الأوسط، الأربعاء 09 جمادى الثاني 1427هـ 5 يوليو 2006 العدد 10081.

(2) ينظر على سبيل المثال مقالة: نجم والي، مُدن تتحول إلى روايات بكيمياء الخيال.
http://www.balagh.com/thaqafa/3g0qyd0p.htm

من هنا لا قيمة أدبية فنية أو جمالية لأية سيرة ذاتية مهما كانت درجة مصداقيتها وجرأتها وواقعيتها ووثائقيتها، إن لم تكن بنية أدبية سردية روائية في صميمها الجمالي؛ خاصة أنّ كل إنسان واعٍ في الحياة يمتلك تجربة حقيقية لسيرة ذاتية شخصية ومعيشية؛ بإمكانها أن تكتب وتنشر في كتاب أو عدة كتب؛ لكن أمر جماليات الكتابة مختلف بين سارد وآخر على حد تعبير الشاعر الإنجليزي كولردج الذي يقول: "إن حياة أي إنسان مهما كانت تافهة ستكون ماتعة إذا رُويت بصدق"[1]؛ أي أنّ العبرة- في المحصلة- تكمن فيمن يمتلك موهبة الكتابة وجمالياتها؛ ليكتب لنا سيرته الذاتية- على الرغم من ضحالتها أحياناً- في سياقيها الجماليين الكفيلين بنجاحها: أولهما سياق جماليات السيرة الذاتية المنبعثة من توقعات أو وثوقية حضور الذات الساردة من خلال صدقها الفني مع مشروعية وجود التدليس المطمور أو غير المفضوح؛ حيث تتأكد مسألة التطابق أو التوافق النسبي بين السارد والراوي والشخصية في السيرة وثانيهما سياق جماليات السيرة الذاتية بصفتها خطاباً سردياً على علاقة حميمة من جهة نسيجها الإبداعي بالرواية والشعر؛ كانفتاح السيرة على جماليات الرواية في استغلال آليات بنائها الفني بما في ذلك الخيال، وانفتاحها على الشعر من خلال الصور والإيقاعات والحذف، وما إلى ذلك.

عندما ننظر إلى تاريخ تلقي "الأيام" لطه حسين، على سبيل المثال؛ نكتشف أن أهم إشكالية جمالية شغلت النقاد والدارسين وضخمت أوراقهم النقدية عن هذا الخطاب تتعلق بمسألة التجنيس؛ فكانت الحيرة النقدية حاضرة بشدة في تجنيس "الأيام" بين الرواية والسيرة الذاتية[2] وفي ظني أن السارد (طه حسين) أنجز إبداعية "أيامه" على وجه التحديد عندما كتب سيرته عن وعي أو غير وعي منه على أسس "روائية السيرة الذاتية"، ومن ثمّ أجبرنا باختيارنا وصدمتنا الجمالية كمتلقين على أن نحتفي بهذه الجمالية التمويهية التي هدمت أسطورة نقاء الأنواع أو الأجناس في "الأيام" التي تعدّ سيرة ذاتية روائية بدرجة جمالية لافتة من جهة

---

(1) مقولة نشرت إلكترونياً في غير موقع، فغدت كالمثل الثقافي.

(2) ينظر عن إشكالية جنس "الأيام": شكري المنجوت، سيرة الغائب سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص: 33- 34.

التأسيس في المشهد السردي العربي للعلاقة الحميمة بين السيرة والرواية، وهي العلاقة التي اتضحت أبعادها فيما بعد من خلال روائية سير ذاتية 'الخبز الحافي' لمحمد شكري وغيره.

هذا بالإضافة إلى أن السيرة الذاتية، منذ نشأتها الأولى، قد عودتنا على أن تنزاح كثيراً عن التاريخ والواقع؛ لتعانق الأسطورة أو الأسطرة بصفتها تاريخاً لبطولة فردية ملحمية اتصفت بصفات أسطورية أنصاف الآلهة الباحثين عن الخلود على سبيل المثال[1]؛ بما يفضي إلى أنّ 'تاريخ السيرة الذاتية هو- إلى حد كبير- نسق من العقلية الإنسانية في مغامراتها من أجل البحث عن الحقيقة'[2].

إذن، لم تكن جماليات السيرة الذاتية في يوم من الأيام ماثلة فيما تنجزه تاريخياً، أو واقعياً، أو صدقاً وثائقياً وجرأة، أو تعرية للذات والواقع وكشفاً عن المسكوت عنه فيهما فحسب؛ وإنما هي حالة سردية إبداعية؛ تجعل السيرة الذاتية مولودة من الوهم والتخييل أي من رحم الرواية بكل ما تمتلكه الرواية من عناصر فنية؛ بحيث لا تتحقق أدبية السيرة الذاتية إلا من خلال روائيتها، كما أن روائية الرواية لا يمكن أن تتحقق على المستوى النفسي العميق وآلية الكشف والفضح للتابوهات إلا من خلال الحفر في سيرية مبدعها المعيشية والثقافية والفكرية والجمالية.

وهذا ما يفسر اعتراف كثير من الروائيين بأن رواياتهم ولدت من رحم سيرهم أو هي مطابقة لسيرهم، ومن ثمّ يشير إلى نزعة انزياح السيريين إلى النهج السردي الروائي المتعارف عليه، وعليه فإن هذه العلاقة الجدلية الحميمة بين الرواية والسيرة الذاتية هي التي تجعل أية سيرة ذاتية تبحث عن نجاحها الفعلي جمالياً- على مستوى التلقي- لا بدّ لها من أن تعيش في بيت الرواية أم الفنون السردية، وينبغي أيضاً أن تنهض على شعريتها السردية؛ أي من خلال استنادها إلى تقنيات الرواية، وعلى رأسها تقنية الخيال والتصوير والانزياح عن تقريرية الواقع وعاديته إلى أغوار الشخصية، والاحتفاء بالأبعاد الزمكانية، واستكمال النواقص باختراعها، وإعادة تركيبها وصياغتها، وغير ذلك.

---

(1) ينظر: ماهر حسن فهمي، السيرة تاريخ وفن، دار القلم، الكويت، ط2، 1983، ص: 28.

(2) نفسه، ص: 225.

## 2- التحول في مفهوم السيرة الذاتية:

يبدو أننا معنيون دوماً بتجاوز التعريف التقليدي للسيرة الذاتية بصفتها كشفاً حقيقياً أو مزوراً عن سيرة كاتبها[1]، وأن أحدث التعريفات للسيرة ينبغي أن يكمن في أن السيرة الذاتية عصية على التعريف، وأنها خطاب سردي مفتوح لا مغلق، وأن بإمكان هذا الخطاب أن يتداخل مع الأنواع الأدبية والمعرفية والمعيشية الأخرى، ويتأثر بها أو يتماهى معها، فيكتسب بذلك هوياتها المفتوحة أيضاً؛ بحيث نجد أربعين مصطلحاً للسيرة في ذاتها ومن خلال تداخلها مع الأجناس الأدبية الأخرى[2]، وهي مصطلحات دشنها النقاد على وجه التحديد وتداولوها، دون أن يكون لها (للمصطلحات) أثر في توجيه وعي كتابة السيرة بهذه الطريقة أو تلك على الأغلب.

لا نريد أن نقلل من أهمية الكشف عن أعماق شخصية السيرة الذاتية، وجرأة الكشف ومصداقيته فيها كما أننا لا نريد أن ندفع باتجاه السيرذاتية أو الرواية السيرية؛ بصفة أن السيرة الذاتية تتحول إلى بعد سيري محوري أو مهمش في ذاتها أو من خلال الرواية وغيرها ما يهمنا في هذه المقاربة هو أن نفتح خطابنا النقدي تجاه عدم وجود معيارية أو ثبوت في تعريف السيرة الذاتية، بحيث تغدو هذه السيرة في ذاتها منفتحة إن كانت تعنى باسترجاع سيرة طفولة أو سيرة ثقافية أو سيرة معيشية أو سيرة شعرية، أو سيرة فكرية، أو اعترافات، أو مذكرات، أو أي شكل سيري آخر.

كما أنها (السيرة) لا بدّ من أن تغدو منفتحة بصفتها خطاباً إبداعياً قابلاً للتعددية وتداخل الأجناس الشعرية والنثرية؛ ولا يمنع هذا في الوقت نفسه أن تكون ذاتية، وغيرية، وتاريخية، وروائية، وشعرية، ودرامية، وتخييلية، وواقعية، وخرافية، وغرائبية وكل هذه أو بعضها أو غيرها!!

---

(1) السيرة الذاتية لا تقبل الخيال أو التزوير في المضمون، يقول ليون إدل: لكاتب السيرة أن يطلق لخياله العنان كما يحلو له، وكلما أمعن في خياله كان ذلك أفضل؛ وذلك في طريقة ربطه لمواده بعضها ببعض ولكن عليه الا يختلق مواده، ويتحرى الصدق والصراحة فيما يكتبه ينظر: فن السيرة الأدبية، تر صدقي حطّاب، بيروت، 1988، ص: 118.

(2) ينظر: محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، دار عالم الكتب الحديث، إربد، 2007، ص: 107- 137.

إن التحول في مفهوم السيرة الذاتية غدا جزءاً من التحول الشامل الذي غزا الخطابات الأدبية والفنية كلها؛ فأكد انفتاحها الإشكالي المنهجي الجمالي (لا الفوضوي) مبنى ومعنى؛ حيث إن القصيدة تحولت من العمودي إلى التفعيلي إلى النثري والرواية من الحكاية إلى الرواية الجديدة إلى النص المفتوح والدراما من الحوارية المباشرة إلى الملحمية إلى التجريبية ومن هنا تحولت السيرة الذاتية من التقريرية التاريخية والكشف إلى الإنشائية الأدبية، ثم إلى الروائية وما يعتريها من وهم وخيال وإيحاء!!

في ضوء هذا التحول، هل بإمكاننا أن نقرأ أية سيرة ذاتية من منظور أنها رواية وتحديداً سيرة ذاتية روائية؟! الجواب: نعم، يمكن ذلك!! كما بإمكاننا أن نقرأ أية رواية من منظور السيرة الذاتية أو البعد السيرذاتي وتحديداً الرواية السيرية!! ومن هنا ينبغي ألا تشغلنا مسألة معيارية مساءلة: هل هذه سيرة أو ليست بسيرة؟! فالعبرة ليست في التصنيف أو التعريف، وإنما في مداخل القراءة النقدية وأهدافها وجمالياتها.

يبدو شأن ناقد أو قارئ السيرة الذاتية المنفتح في أفضل أحواله عندما يبتعد عن معيارية تعريف السيرة الذاتية أو خصخصة عناصرها وفق ميثاقها السيري[1]، أو تعريف مكوناتها بصفتها سيرة خالصة مطابقة للواقع والتاريخ؛ لأنه لا يمكن الوثوق بأي تعريف في هذا الجانب التقريري المعياري في زمكانية الانفتاح النصي، وتراسل الأجناس الإبداعية وتداخلها، وعولمة جماليتها، واغتراب نقائها، وإجهاض معيارياتها التقدليدية لمصلحة التجدد وهذا الكلام لا يعني– بكل تأكيد– أن نغيّب وجود مؤشرات مواثيق السيري أو الروائي أو الشعري أو غير ذلك من الأنواع الأدبية، حتى مع كونه ا (هذه المواثيق) قد غدت ظاهرية أو شكلية أو في آخر قائمة ما ينظر إليه باهتمام خلال المقاربات النقدية للسرديات.

## 3– بعض مؤشرات الميثاق السيري:

إن أول ما يتبادر إلى أذهاننا عند تناول أية سيرة ذاتية هو أن نكشف عن الميثاق السيري الذي يعني تحقق الوحدة أو التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية الرئيسة، أي

(1) ينظر أيضاً ما يستعرضه الحيدري من آراء تكشف عن صعوبة تعريف السيرة الذاتية: عبد الله الحيدري، السيرة الذاتية في الأدب السعودي، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 2003، ص: 83– 87.

معالجة الإشارات الصريحة أو الضمنية التي تجعل من الخطابات سيراً ذاتية؛ خاصة أن بعضها يهرب عن قصدية واضحة من هذا الجانب التوصيفي المباشر المسمى سيرة ذاتية؛ لما فيه من تضييق على النسق الإبداعي أو إعادة صياغة الحياة؛ لذلك يكتب المبدع سيرته أو ما يشبهها بدون أن ينصّ على أنها سيرة ذاتية، وفي الوقت نفسه تغدو التسمية بحد ذاتها إشارة تواطئية بين الكاتب أو المبدع والمتلقي أو الناقد؛ بمعنى أن كتابة كلمة سيرة ذاتية أو ما شابه تعني تسجيل ميثاقية السيرة على وجه التحديد من الناحية الشكلية، وإن لم تكن سيرة أو ذات مصداقية واقعية؛ على الأقل انطلاقاً من أن فكرة التعرّي الخالص بعيدة بعد "عالم المثل" على حد تعبير أحد النقاد[1]!!.

كما أن بعض الكتاب قد يكون معنياً بتفعيل الانتقائية خلال كتابة سيرته، أو أنه يسعى عن قصدية واضحة إلى لعبة الإيحاء بأن هناك إمكانية لتحويل السيرة- على مستوى التلقي- إلى رواية مسكونة بالخيال؛ خاصة أن التمويه في كتابة السيرة الذاتية غدا نهجاً لعبياً مهماً وحميماً في الكتابة السردية الجديدة، بل يتعمده الكاتب ليبعد سيرته- حتى وإن كان يكتبها بمسمى سيرة- عن نهج الترصد السيري والإدانة المحتملة ممن حوله في حال أن يكسر التابوهات، انطلاقاً من أن السيرة الذاتية تفضي إلى تجربة حياة في وسط اجتماعي يحتفي كثيراً بالعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية الصارمة تجاه المجاهرة بالفضائح أو التعرية المخجلة أو ما إلى ذلك.

من هنا ليس بإمكان السيرة الذاتية أن تكون أصدق من الرواية السيرية، فالروائي مثلاً يمكنه أن يكتب سيرته في الرواية أصدق مما لو كتبها في سيرة ذاتية بميثاق الصدق والصراحة في التعبير عن الذات بعيداً عن الخيال وهذا التصور هو الذي يؤكد أن السيرة الذاتية لم توجد ولن توجد في الأدب العربي كما هي موجودة في الغرب[2].

وعلى أية حال، فإن كاتب السيرة الذاتية يدرك جيداً مدى الخلط والمأزق الذي قد يسقط فيه المتلقي، حينما يتعذر عليه ضبط هوية الخطاب الأدبي ضمن منظومة الأجناس

---

(1) ينظر: ماهر حسن فهمي، السيرة تاريخ وفن، ص: 246.

(2) ينظر: إيهاب الحضري، الاعتراف ممنوع حتى إشعار آخر، جريدة الشرق الأوسط، الأربعاء 13 ربيع الأول 1427هـ 12 أبريل 2006، العدد 9997.

الأدبية، وتفادياً لحدوث هذه المسألة، يعمد صاحب السيرة الذاتية إلى إبرام ميثاق أو عقد خاص بهدف أن يثبت للخطاب هويته، ويوفر على القارئ جهد البحث عن جنس الإنتاج الأدبي الذي يتلقاه. ومن ثم فإن شرط الإفصاح عن ميثاق تلقي السيرة الذاتية هو الفاصل بين جنس السيرة الذاتية وباقي الأجناس الأدبية، ويعتمد الكاتب لهذه الغاية أشكالاً من المواثيق والعقود التي يبرمها مع المتلقي، أبرزها العنوان، والتقديم، والإهداء، وضمير الخطاب، وغيرها من الأفعال الخطابية، أو المكونات النصية التي تؤدي وظيفة التواصل المباشر مع القارئ[1].

هكذا يؤكد الميثاق السيري واقعية الحدث أو الخبر أو المعلومة، وفيما عدا ذلك في مجال الصياغة والجماليات فالأمر متروك لخيال المبدع وقدراته الفنية.

## 4- بعض مؤشرات الانزياح السيري إلى الروائي:

إن إضفاء مسمى رواية على أية سيرة ذاتية من منظور النقد، هو إنجاز مهم يخدم كثيراً كاتب السيرة الذاتية في صياغتها الروائية أو تحت سقف الرواية السيرذاتية Roman (autobiographique) فهذا الكاتب يهتم بمسألة ضرورة أن تتحول سيرته إلى عمل إبداعي آخر أو إلى أنواع أدبية عديدة إضافة إلى كونها سيرة ذاتية في الأساس؛ فأن تتحول سيرته الذاتية وفق الانزياح الجمالي إلى ملحمة شعرية أفضل من أن تبقى تقريرية، وأن تتحول إلى سردية روائية أفضل بكثير من أن تبقى سردية تاريخية، وأن تكون درامية تشكيلية أفضل من أن تكون مجرد إنشائية سكونية!!.

من هنا، لا ضير، بل هو عمل نقدي إيجابي جداً أن تُقرأ أو يُشار إلى أن سير: الغذامي، والدميني، وفيصل أكرم.وغيرهم، هي روايات بطريقة أو بأخرى[2] وهذه الميزة-

---

(1) أبو شامة المغربي: ميثاق قراءة أدب السيرة الذاتية الإسلامية الحديثة،
http://www.shrooq3.com/vb/showthread.php?t=15192.

(2) ينظر على سبيل المثال عن حكاية سحارة المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة، الإثنين 22 رمضان 1424، العدد37، وعن سيرة سيف بن أعطى الإثنين 30 ذي القعدة 1428، العدد226

بكل تأكيد- ليست من إنتاج الناقد أو القارئ فحسب، وإنما هي هدف المبدع نفسه، عندما أنجز سيرته في سياق روائي، أو على الأغلب في سياق النص المفتوح القابل لتعددية التجنيس، مما يمهد لهذه الحالة العميقة الناتجة عن ارتباط السيرة بالرواية، بصفة هذا الارتباط ارتباطاً جدلياً- كما أسلفنا.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما أبرز الآليات التي تجنح بالسيرة الذاتية إلى الرواية؟ يمكن أن تكون الإجابة أو بعضها في العنوان، وضمير الغائب، واختلاف اسم الشخصية، والخيال، والانتقائية وما إلى ذلك؛ بمعنى يكفي أن تدخل السيرة الذاتية المجال الروائي من خلال منظورين: الأول عدم التطابق ولو شكلياً أو ظاهرياً بين السارد والشخصية، والثاني الإعلان عن وجود الخيال أو اللجوء إليه، وحينئذ نجد أنفسنا تجاه مصطلحين نقديين دالين على انفراط عقد ميثاق السيرة الذاتية (التماهي بين السارد والشخصية والواقعية) من خلال روائية السيرة الذاتية أو السيرة الذاتية الروائية؛ حيث لا تنتسب السيرة الذاتية الروائية في هذا السياق إلى الرواية، وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شابها لا محالة قسط من الخيال الكبير[1] الذي تُعنى به الرواية.

## 5- روائية "حكاية سحَّارة":

اشتغل الغذامي على الجانب السردي السيري الذاتي، فأصدر ثلاثة كتب سردية ثقافية فكرية سيرية، هي: "رحلة إلى جمهورية النظرية" (1992)، و"حكاية سحارة" (1999)، و"حكاية الحداثة" (2004). ولا شك في أن هذه الكتب الثلاثة تثير إشكالية التجنيس بين خطابات: النقد، والسيرة، والرواية، وتوظيف أشكال أخرى تراثية كالحكاية والرحلة والرسالة والخبر ولعلّ "حكاية سحارة" تعد الأكثر قرباً من بين الكتب الثلاثة إلى البنية السردية الروائية؛ بما تمتلكه هذه الحكاية من انزياح فعلي داخل شخصية الغذامي في تحوله من

---

(1) ينظر عن السيرة الذاتية الروائية: عبد الله إبراهيم، السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، http://www.abdullah-ibrahem.com/inner.php?ThakID=6&Id=3709&IsList=3708

شخصية الريادة النقدية الحداثية إلى "شخصية السارد أو الحكواتي أو القاص"[1] في سياق هجينية تقنيات الرواية الجديدة.

تعد "حكاية سحارة" سيرة ذاتية روائية أنجزت من خلال بنية روائية تخييلية عالية إلى حد الفانتازيا؛ وأيضاً تعددت فيها الأجناس الأدبية إضافة إلى السيرة والرواية (منها: التقارير، والرسائل، والحكايات، والقصص القصيرة، والسير القصيرة، وصياغة التواريخ، والأخبار)، واختلطت الأزمنة وتكسرت، وتنوعت الأمكنة الواقعية والمتخيلة، وتعددت أصوات الرواة ولغاتهم وأشهرهم ثلاثة رواة لهم صوت واحد ولغة وحيدة؛ هم: السارد الغذامي داخل المتن، و المعلم مسعود بن عبد القيوم الشخصية الرئيسة الأولى، والتلميذ سمير بن حمدون الطمسي أو الجدسي الشخصية الرئيسة الثانية، فمن خلال هؤلاء الثلاثة (وأيضاً حمدون الأسدي الذي أكد أنه المعلم مسعود بن عبد القيوم) تتضح سيرة الغذامي الواقعية التي دخلت إلى عالم فانتازيا الثقافة والتحرر والانفتاح والجنون الإبداعي ضد الظلم والقهر والعتمة؛ حيث تظهر شخصيات مضادة قامعة إن لم تكن سادية، أبرزها شخصية الأستاذ حسون ناظر مدرسة الخنساء الابتدائية كما يصوره السارد.

ولم تكن عبارة "قال أبو العباس: وهذا من تكاذيب الأعراب" التي أثبتها الغذامي على الغلاف، وشرَحَها واحتفى بها في المتن[2]؛ إلا محاولة للإيهام بأن الكتابة حكاية أو رواية لا تتصل بالواقع، ومن ثمّ تبعد هذه الكتابة نفسها عن قصدية الوقوع في دائرة المساءلة فيما لو رسخت الميثاق السيري بعبارات تامة وواضحة؛ لذلك يصرح الغذامي بأنه لا يكتب كل شيء مما يرويه له سمير (الغذامي طفلاً وشاباً)، يقول: "قد لا أتمكن من رواية كل ما قاله لي سمير؛ لأن بعضه من الأمور الخاصة جداً، كما أن هناك أحداثاً من الصعب الخوض فيها؛ لأنها تمس بعض الأشخاص الذين لهم مكانة معروفة في المجتمع"[3]؛ لذلك حاول السارد (الغذامي) قدر الإمكان في هذه الحكاية السيرية الذاتية الروائية أن يلعب على وتر الفانتازيا

---

(1) نبيل سليمان: الغذامي بين النزوع السردي وسلطة الريادة، المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة، الإثنين 22 صفر 1428، العدد 190.

(2) ينظر: حكاية سحارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 1999، ص: 5- 12.

(3) نفسه، ص: 68.

والإيهام؛ ليقنعنا- ولو شكلياً- بأنّ مخيلتـه/ سـحّارته الواقعيـة (كمـا كانـت عنـد سـيدات البيوت في الماضي)؛ قد تحولت في المتن إلى باقة نصوص مختارة بلباس يفضي إلى الغـرائبي أو العجائبي؛ حيث يتحقق الميثاق الروائي بكل جدارة، ويذكرني ذلـك بطريقـة روايـات إميـل حبيبي؛ إذ إن التشابه الفانتازي واضح بين المعلم مسعود بطل "السحارة" وسعيد أبي الـنحس بطل رواية حبيبي "المتشائل" السيرية الروائية. هذا بالإضافة إلى أن الغذامي أشار إلى تأثره بنهج طه حسين في كتابه الجميل "مرآة الضمير الحديث" الذي نسبه إلى الجاحظ على سبيل الطرافة[1] والسخرية أيضاً.

هكذا تبدأ سيرة الغذامي الذاتية من سحارة المخيلة، التي هي محور أيـة سـيرة ذاتيـة كما نعرف، وآليتها دوماً التذكر والاسترجاع، وهو هنا اسـترجاع انتقـائي نخبـوي علـى أيـة حال، يقول: "في هذه المخيلة عثرت على (سحّارة) قديمة وجدت فيها مطويـات مـن الأوراق القديمة والمخطوطات، وشرعت أنظر فيها وأقلب في صفحاتها، فوجدت فيهـا طرائـف مـن الكتابات وبعض المدونات والملاحظات التي كـان صـاحب (الـشنطة) يكتبهـا ثـم يلقيهـا في سحارته هذه"[2] أي أن الغذامي نفسه هـو صـاحب (الـسحارة) و(الـشنطة) علـى المستوى المجازي.

* * *

تنقسم حكاية سحارة، الـتي تـضم سـتاً وعـشرين حكايـة مرقمـة مـن 1- 26، إلى قسمين: الأول يضم خمس حكايات، والثاني، وهو المهم، يضم إحدى وعشرين حكاية، هي سيرة المعلم مسعود وتلميذه المهذب سمير.

يكتب الغذامي في الحكايات الخمس الأولى: مقدمة لـ "حكاية سحارة" يبين فيها هدفه من هذه الكتابة، وينشر تقريراً عـن ديـوان لا يـصلح للنـشر، وتقريـراً آخـر عـن أطروحـة

---

(1) نفسه، ص: 9- 10.

(2) نفسه، ص: 10.

دكتوراه، وحكايات قصيرة عن ماجد وطلعت، وتقريراً ثالثاً عن الشعراء الأربعة الذين تسللوا إلى عالم القلم والأدب (ميمون بن قيس، وابن حجر بن الحارث، ومجنون جبل التوباد، وعمر المغيري) ولا يخفى ما يقدمه الغذامي في هذه الحكايات من سخرية سوداء عن النقد الأدبي التقليدي الأعمى لدى شخصيتي د. حداد بن حارث الجزاري، ود. طابع بن جعفر المصحجي وغيرهما، ممن يهدمون الثقافة والإبداع بمعيارية المصادرة والإلغاء؛ إلى حد أنهم يعدون الأعشى وامرأ القيس وقيس بن الملوح وعمر بن أبي ربيعة دخلاء لا علاقة لهم بالشعر والإبداع؛ فكيف إذا تعلق الأمر بديوان شعر حداثي، أو برسالة أكاديمية حداثية وهنا كما يتضح في القسم الأول، توقف الغذامي عند هذا الحد من الحكايات النقدية؛ ليكملها فيما بعد في كتابه المستقل أو سيرته النقدية المستقلة "حكاية الحداثة".

إذن "حكاية سحارة" الفعلية هي حكاية استرجاع ذاكرة مدرسة الخنساء الابتدائية من خلال الشخصيتين المحوريتين "المعلم مسعود" و"تلميذه سمير"، وهنا على مستوى البنية الدلالية العميقة قد قسم الغذامي نفسه بين شخصيتي المعلم والتلميذ؛ حيث إنه لن يجد في سيرته الذاتية في بواكيرها أكثر من هذين النسقين (المعلم والتلميذ)؛ ليكشف عن أبعاد المعاناة والغربة والضياع والقيود وقمع الإبداع داخل المؤسسة التعليمية في مراحلها المبكرة (الابتدائية)؛ على اعتبار أن ذاكرة الطفولة أو التعامل معها من أهم أركان كتابة السيرة الذاتية، كما اتضحت في الجزء الأول من "الأيام" لطه حسين.

كل رجل يعيش في داخله طفل من لحظة البلوغ الذكورية إلى لحظة الوعي على مفارقة الحياة، فيغدو هذا الطفل ابناً للرجل وأباً له في الوقت نفسه، لذلك كان سمير دوماً في صحبة الغذامي حتى وهو في زحمة مطار القاهرة، مصوراً هذه الصحبة في قوله: "انفتحت الشنطة تلقائياً، وأخذت ملابسي تخرج منها قطعة وراء قطعة، وراحت تطير مع الفراشة، وتتراقص معها إلى أن اكتملت حفلة الرقص هذه بأن خرج لي سمير لابساً بدلتي، وعلى رأسه عمامة خضراء تتوجها فراشة ملونة، وتهب منه روائح الشيح والخزامى، فسلم عليّ هاشاً باشاً وكله فرح ونشوة"[1].

(1) نفسه، ص: 117.

هذا هو الغذامي الكائن المجازي الذي تسكنه شخصية سمير الطفل ابن مدرسة الخنساء الابتدائية، وأمه المجازية زرقاء اليمامة، ومن قبيلة "جديس" التي ذبح أهلها على أيدي جيش تُبَّع الحميري، لأنهم لم يصدقوا رؤية زرقاء اليمامة بأن الشجر (جيش تُبَّع الحميري وهو يحمل الشجر) يمشي.

وإذا كان سمير بن حمدون الطمسي (والأصح الجديسي) هو الغذامي جملة وتفصيلاً، فإن المعلم مسعود بن عبد القيوم "حمدون الأسدي" الذي جدته الخنساء (أم الشهداء)، هو في المحصلة والد سمير ومن هنا نصل إلى ميثاق سيري يؤكد التماهي أو التطابق بين شخصيات: الغذامي (كاتب مقالات السحارة وأحد رواتها، وأحد شخصياتها) والمعلم المثالي مسعود بن عبد القيوم أو حمدون الأسدي (بطل حكايات السحارة وأحد رواتها) والتلميذ المهذب سمير بن حمدون (أو ممدوح) الطمسي معيشة والجديسي أصالة (بطل حكايات السحارة وأحد رواتها)، وهذا التماهي أو التطابق على المستوى المجازي الفكري والإبداعي على أقل تقدير، هو الذي جمع بين هؤلاء الثلاثة في نهاية الحكايات في أحد المقاهي الحاشدة بالناس بعيداً عن أنوار المدينة، حيث يجلس الغذامي بين الفتى سمير والشيخ حمدون في صياغة رمزية على طريقة الوحدة والتنوع داخل بناء الشخصية الواحدة.

* * *

كما أشرت سابقاً، هناك أكثر من راوٍ أو كاتب للحكايات، بل نجد تداخلاً بين الضمائر الثلاثة: المتكلم والغائب، والمخاطب؛ وذلك على النحو التالي بصورة نسبية: في الحكاية الأولى إلى الرابعة ضمير المتكلم وبصوت الغذامي كاتب الحكايات (وفيها نشر وثائق: تقرير عن ديوان شعر، وآخر عن أطروحة دكتوراه، وحكايات قصيرة ناقصة باستخدام ضمير الغائب عن ماجد وقلبه والممرضة، وحكاية قصيرة وحيدة عن طلعت وفي الحكاية الخامسة ضميرا المخاطب والمتكلم من خلال رسالة وفي الحكايات السادسة إلى الثالثة عشرة ضمير المتكلم بصوت المعلم مسعود (سيرة المعلم مسعود) وفي الحكايات الرابعة عشرة

إلى الثامنة عشرة ضمير الغائب (رواية بعض ما قاله التلميذ سمير بن ممدوح للغذامي عن معلمه مسعود ومدرسته وبعض سيرته) وفي الحكايات التاسعة عشرة إلى السادسة والعشرين ضمير المتكلم بصوت الغذامي وفيها رسالة من حمدون الأسدي، وأخرى من سمير بن حمدون الطمسي، وحوار مع سمير وحمدون الأسدي وحديث عن زرقاء اليمامة أم سمير.

هذا التنوع في السرد من خلال الضمائر، يفضي إلى روائية أو روينة السيرة الذاتية، كما أن العنوان "حكاية سحارة" وما صاحبها من الأكاذيب والمبالغة والفانتازيا المتعمدة، واختلاق الأسماء، وتقطيع السرد ولعبيته، وتعميق بناء الحبكة والصراع والدراما والتخييل في الأحداث والحوارات وتراكيب اللغة كلّها تحيل إلى ميثاق الخطاب السردي الروائي، ولا يبقى للسيرة سوى ميثاق أن المعني بهذا كله سيرة عبد الله الغذامي، وأن هذه السيرة هي سيرته الذاتية في سياقاتها وتحولاتها الواقعية والتاريخية والفكرية والثقافية والإبداعية والخلافية والصدامية والفانتازية.وكل ما من شأنه عندما يكتب الإنسان نفسه في نسق إبداعي يتعالى على التقريرية والإنشائية والمباشرة، فيسموا إلى آفاق التخييل والإبداع.

وتعد مدرسة الخنساء الابتدائية أهم أركان هذه السيرة برموزها التنويرية المثالية ممثلة بالأستاذ مسعود، والتلميذ سمير، وشجرة السدرة العملاقة، والإبداع المحلّق في فضاء الجمال والمعرفة والحرية، مما يجعل صدر المدرسة رحباً واسعاً من جهة، وبرموزها الظلامية الصامتة القمعية الاجتثاثية ممثلة بناظر المدرسة الأستاذ حسون، وعصاه الطويلة، ومقصه، وخِرافه الجشعة مما يجعل صدر المدرسة ضيقاً مخنوقاً من جهة ثانية. هذا هو مركز أو بؤرة "حكاية سحارة"؛ لتوليد التضاد والصراع على المستوى الفكري والواقعي معاً.

ففي الوقت الذي يسعى فيه التنوير بقيادة المعلم مسعود إلى الانطلاق والطيران بحثاً عن كل ما فيه الخير والعطاء، يقف بالمرصاد الناظر حسون؛ ليحارب ذلك كلّه تحت شعار محاربة الشذوذ والجنون ولا تعلن الحرب على الحاضر على مستوى كتابة الإنشاء والتعبير فحسب، وإنما تشمل اجتثاث الماضي؛ كشجرة السدرة، وشعراء العصر الجاهلي، وغيرهم؛ بصفتهم ملهمين للإبداع الشاذ، كما يتصور الناظر الأستاذ حسون.

الناظر الأستاذ حسون هو صاحب "نظرية الصمت المطلق"، وشعارها "ويـل لهـذا مـن هذا" (للرقبة من اللسان مع مقص أزرق)، وكان حقده على شجرة السدرة، يجعله يـسعى إلى قتلها أو قطعها؛ لأنها الكائن الوحيد الذي ظـل يـتكلم وينمـو ويزدهـر بالخـضرة والطيـور والحياة"[1].

وقد وصل حقد الناظر حسون على المعلم مسعود إلى أن يسجنه ويعذبه، ثم يرغمـه على أن يكون نائباً له، ويعلن موت المجاز ليجبر الطلاب على سهر الليالي كلها انطلاقاً مـن الحكمة القائلة "من طلب العلا سهر الليالي"، ومن ثم يسعى إلى أن يدمر ذاكرتهم وحيويتهم وهو كذلك ضد "مرض الاختلاف" الذي يراه في سمير، فيستدعي والده؛ ليحثه على معالجـة هذا المرض الذي يجعل سميراً شاذاً عن أقرانه عندما يفكـر ويتـصرف علـى غـير طـريقتهم البليدة الخانعة؛ لذلك ينصح والده بأن يقدم له الـ "فول ولحم الثور، أملاً في أن يكـون ثـوراً مثل سائر أقرانه، ويتخلص من داء الاختلاف ومرض التفكير"[2].

في ضوء ما سبق، لم يألُ الغذامي جهداً في بناء حركية سردية روائية، جعلت سـيرته بنية تخييلية على الرغم من كونها في الأصـل حكايـة ذات بعـد واقعـي ومـستلة مـن سـيرة الغذامي نفسه الذي يسكنه الصراع والتضاد في عالم موضوعي شديد القسوة، إن لم يكن ظالماً وفاجعاً في اضطهاده للفكر والوعي والتحرر.

## 6- روائية "سيرة سيف بن أعطى":

تعد "سيرة سيف بن أعطى" التجربة الأولى للشاعر فيصل أكرم في مجال السرد، وهـي تجربة تتنازعها السيرية والروائية بما يفضي إلى أن السارد حاول قدر الإمكـان أن يجعـل مـن استرجاع طفولته إشكالية تتجاوز السيرة إلى الرواية، بل إلى السيرة الشعبية الماثلة في شخصية "سيف بن ذي يزن" الملك اليمني الحميري، الذي اشتهر بطرد الأحباش من اليمن، وتولى المُلك

(1) نفسه، ص: 74.

(2) نفسه، ص: 88.

فيها؛ فدخل بذلك القصص الشعبية التي اختلط فيها الخيال بالوقائع التاريخية، حتى غدا سيف بن ذي يزن ابناً لأم من الجن، وصاحب سيادة فيهم.

كان أول تساؤل يطرحه فيصل أكرم في مقدمة سيرته الروائية[1] يتعلق بمسألة التجنيس؛ بناء على توقع طرح سؤال افتراضي من القارئ: "كأن يتساءل: هل هذه المداخل بمثابة عمل روائي، أو قصص قصيرة، أو حكايات، أو.. أو؟؟[2] ومع احتمالية عالية لتجنيس هذا العمل بصفته رواية أولاً ثم قصصاً قصيرة ثانياً، ثم حكاية ثالثاً بما يستدعيه من مواثيق جمالية خاصة بهذه الأجناس، إلا أن فيصل أكرم قرر أن يحسم أولوية أحقية ميثاق السيرة الذاتية، نافياً- وهذا خياره لا خيارنا على أية حال- روائية أو قصصية أو حكائية عمله، بما تنضوي عليه هذه السرديات من خيال على أقل تقدير؛ فيعلن قائلاً: "الواقع أنها ليست من ذلك في شيء، إنما هي صدقاً (مداخل إلى الفصل الأول من سيرة سيف بن أعطى)"[3].

وسيف بن أعطى في الميثاق السيري الذاتي هو فيصل أكرم نفسه؛ ابتداء من الملف السيري المصور الذي يحمل صورة فيصل أكرم، وقد ثُبِّت على واجهة الغلاف الأولى، وانتهاءً بنشر مقطوعات من قصائده تجاوزت خمس عشرة مقطوعة، مختارة من دواوينه التسعة بصفتها ذات علاقة حميمة بسيرته الذاتية الشعرية، تحت عنوان "مقتطفات من قصائد ذات صلة"[4]، مروراً بتسعة مداخل هي نص السيرة، وهي ذات تواريخ سيرية محددة لطفل ما بين الرابعة والخامسة عشرة من عمره، وهذا الطفل- في المحصلة- هو فيصل أكرم الطفل الأعجوبة في ذكائه وتفوقه، وثقافته، ومغامراته، وثرائه، وإنسانيته، وغربته ومع ذلك لا يكاد هذا الطفل أن ينهي مرحلة الدراسة المتوسطة، ويتعرض لأحداث مميتة فتتكسر عظامه ويتشظى جسده، وتفترسه كماشة السجن والجلد، ويهرب مسافراً، وتسرق حقيبته ومن ثم

---

(1) كتب المقدمة في نهاية السيرة، تحت عنوان "المدخل الإيضاحي للفصل الأول من سيرة سيف بن أعطى". ينظر: فيصل أكرم، سيرة سيف بن أعطى، دار الفارابي، 2007: ص: 103- 108.

(2) نفسه، ص: 105.

(3) نفسه، ص: 105.

(4) نفسه، ينظر ص: 109- 142.

لا يستطيع أن يكتب أكثر من هذه المداخل من سيرته التي يراها عصية على الكتابة، وأنَّ الحافِزَ لكتابة هذه المداخل في الصحافة أولاً، ثم نَشْرَها في هذا الكتاب هو- كما يقول- رد على اُستفزازات ومغالطات وافتراءات أطالعها بين اللفتة والأخرى؛ تزعم أن الشاعر الخليجي- وتحديداً السعودي- هو بالجمل والتفصيل مجرد (شاعر نص) ولا يرقى أبداً إلى (شعر التجربة)"[1].

بكل تأكيد يريد فيصل أكرم من وراء كتابته هذه أن يؤكد تجربته العميقة التي تكشف عن وجود تجربة ومعاناة في شعره، من خلال سرد المداخل التسعة أولاً، ثم أحياناً من خلال اختيار المقطوعات الشعرية السيرية الطويلة ثانياً، بما يفضي إلى وجود شاعر تجربة لا شاعر نص، ومن ثم لا تقل تجربته الشعرية في الحياة عن تجربة الشنفرى؛ حيث إنه كما يقول خلال كتابته هذه السيرة: "يشعر طيلة حياته بالتعايش الحقيقي مع لامية العرب للشنفرى"[2].

* * *

عنوان السيرة الروائية التي اختارها فيصل أكرم هو "سيرة سيف بن أعطى (مداخل إلى الفصل الأول)" ولو جاز له أن يغير العنوان لجعله "الأسماء"[3]؛ حيث جعل المداخل ذات عناوين موصوفة بالأولى أو الأول فعلياً أو ضمنياً: الصفعة الأولى، الركعة الأولى، الخروج الأول، الضياع الأول، الشتات الأول، المغادرة الأولى، الهبوط الأول، أهرب من قلبي فقدان.

ولا يخفى ما في هذه التسميات من مغامرة وصدمة- على الأقل بالنسبة إلى السارد- على اعتبار أنها تجارب أولى مرّ بها طفل أكبر من عمره دوماً خلال أحد عشر عاماً من لحظة الوعي الأولى بمكة خلال اكتشاف الممارسة الخاطئة بفعل الصفعة الأولى وهو في الرابعة من عمره، إلى لحظة اللاوعي الأخيرة في الرواية؛ حيث نُوّم طبياً وهو في دمشق، وسرق السائق

(1) نفسه، ص: 105- 106.
(2) نفسه، ص: 38.
(3) نفسه، ص: 108.

حقيبته التي فيها أوراقه ونقوده بما في ذلك أعز ما يحتفظ به: صورة أمه وهي على سجادة الصلاة.

***

لو أردنا أن نتتبع حركية ما يدل على أن ما بين أيدينا هو سيرة ذاتية لفيصل أكرم، لما ساورنا أي شك بأنه هو الذي عبث ليلاً بأختام أبيه وأوراقه الرسمية فتلقى الصفعة الأولى، وصلى صباحاً بعد أن علمته أمه الركعة الأولى، وخرج أول ما خرج إلى المدرسة ليتعلم ويتفوق على أقرانه رغم أنه غاب شهرين بسبب كسر يده، وحج مع أسرته التي تمتهن "الطوافة" فضاع في "منى" الضياع الأول، وشهد عام 1400هـ سيطرة "عصابة جهيمان" على الحرم، ثم عانى من صدمة الرحيل إلى بيت آخر بسبب توسعة الحرم، وتوج ذلك بسقوطه عن دراجته ثم موت أمه وزواج أبيه، مما برر هروبه من زوجة الأب عن طريق السفر إلى القاهرة ثم دمشق، حيث تنجح بصعوبة المغادرة الأولى إلى القاهرة، ويكون الهبوط الأول في مطار القاهرة أصعب بسبب الأحوال الجوية، ثم يهرب من ملامح حب أول تجاه الفتاة المصرية (دعاء) المثقفة خطيبة صاحبه مع فارق السن بينهما (هو 15 سنة وهي 32 سنة).

وكانت النهاية في دمشق؛ حيث يرفض أن يكون ضحية لمغامرات جنسية محرّمة تطرق باب شقته التي يفقد فيها حقيبة نقوده وأشيائه، عندما يسرقها السائق الذي طلب منه أن يرافقه خلال إقامته لبضعة أيام، لتنتهي هذه السيرة بصوت الراوي (فيصل أكرم) خلال كتابة هذه السيرة، وقد مضى ربع قرن على حادثة فقدان الحقيبة التي فيها صورة أمه؛ يقول: "ربع قرن مضى، منذ حادثة السرقة هذه حادثة الفقدان ولا يزال الفتى يتمزق حسرة وقهراً، ويزداد حقداً على السارقين الجناة ربع قرن مضى على فقدان سيف لصورة أمه العظيمة (خديجة) وهي تصلي رحمة الله عليها ولا يزال يفتش عنها في كل مكان"[1].

---

(1) نفسه، ص: 101.

في ضوء ما سبق تبدو المطابقة واضحة بين فيصل أكرم وراوي السيرة والبطل سيف بن أعطى، وقد تأكدت السيرة الذاتية (أو السيرذاتية سيان) من خلال متن المداخل إلى الفصل الأول[1]، ومقدمة السارد المتأخرة، واقتباساته المطولة من شعره في نهاية السيرة ويبقى السؤال ملحاً عن المدى الذي انزاحت فيه هذه السيرة إلى حيز أو فضاء الرواية؟!!.

* * *

يؤكد فيصل أكرم في مقدمته لسيرته الانزياح إلى الصيغة الروائية بقوله: "ويبقى الدافع الأقوى، والذي لا يحتاج إلى إفصاح أنني خشيت على هذه الوقائع البكر أن تمحى من الذاكرة المتخمة! وأعترف أنني في سرد المداخل التسعة لم أكن دقيقاً في اختيار الوقائع المشكلة للتكوين الثقافي بمعناه المعاصر (الصدمات حتى الصقل)! بل انتقيت بكل أمانة ما رأيته صالحاً للكتابة "فنياً"، ولا يسبب إشكاليات من أي نوع مع أي أحد، ولا يكون بمثابة الحجة على مجتمع أو الإدانة لوضع قائم أو كان قائماً أو حتى سيقوم"[2].

في ضوء هذا النص ندرك أن السيرة الذاتية بصفتها فن الذاكرة، لا يمكن أن تكون شاملة ومفصلة للأحداث، وإنما هي انتقاء، وحذف، وإعادة صياغة، وعدم دقة، وكتابة فنية، ومن ثم لا بدّ من أن يكون التخييل رديفاً لاسترجاع الذاكرة في إعادة كتابة أية سيرة ذاتية إبداعية، مما يفضي بها إلى سياق السيرة الروائية الذاتية، وهذا يعني أن نشير إلى مجمل أهم العناصر التي تجعلنا نصف هذه السيرة الذاتية بأنها سيرة ذاتية روائية:

- إغفال تسمية سيرة ذاتية بالمفهوم الصريح والمباشر على الغلاف.
- الانتقائية الصادمة سردياً من خلال استحضار المداخل، وإغفال التفصيلات.
- اختيار العنوان الحكائي الشعبي "سيرة سيف بن أعطى"؛ محاكاة للسيرة الشعبية المشهورة "سيرة سيف بن ذي يزن".

---

(1) نفسه، ص: 108.

(2) نفسه، ص: 107.

- تغييب السرد باستخدام ضمير المتكلم الدال على السرد السيري الذاتي، والاستعاضة عنه بضميري الغائب أولاً، ثم المخاطب ثانياً!!.
- الإيهام بوجود بعض المغايرة والاختلاف بين السارد والراوي والشخصية.
- تفعيل درجة السرد من خلال درامية المشهد أو هالة السرد أو إنسانية الرؤية أو استكمال المشهد السردي؛ بحيث يدخل الخيال الإبداعي في إعادة صياغة ذاكرة الواقع المتشكلة في ذهنية طفل عمره ما بين أربع سنوات وخمس عشرة سنة من خلال ذاكرة مبدع بلغ أو أوشك أن يبلغ الأربعين من عمره!!.
- حميمية اللغة السردية في سياقها الشاعري؛ فتبدو الحالة الشعرية مهيمنة على السرد من البداية إلى النهاية، وعندما يشعر السارد أن النص السردي سيبقى أقل شاعرية من الشعر يلجأ إلى إضافة ديوان شعري سيري يضم نخبة من مقطوعات مقتبسة من دواوينه التسعة.

إذا استطعنا قراءة هذه العناصر السردية الروائية في نص "سيرة سيف بن أعطى"، فنحن حينئذ، ومن خلال اعتباره سيرة ذاتية في الأساس، نستطيع أن نصفه بأنه سيرة ذاتية روائية، بكل ما يعنيه هذا المصطلح من دلالات وإيحاءات، تحافظ على النص في دائرة السيرة الذاتية وميثاقها الأول الواقعية والصدق، وفي الوقت نفسه تفضي به إلى تقنيات الرواية وميثاقها الأول الخيال والحذف.

## 7- روائية "أيام في القاهرة .. وليالٍ أخرى":

عندما كتب علي الدميني روايته الأولى "الغيمة الرصاصية" ( 1998م)؛ قدم فيها سيرته الذاتية متخفياً وراء بطل الرواية "سهل الجبلي"؛ فكانت روايته هذه- في تصوري- تعبيراً عن سيرته الثقافية ذات الرؤى الترميزية العميقة المقنّعة بأقنعة الغموض والتغريب

والتجديد[1]؛ وذلك من خلال تزييف جمالي ملغوز للحياة والواقع على حد تعبير محمد العباس الذي يصف العلاقة بين السيرة والرواية على النحو التالي: (أطراف منتقاة من سيرته، أراد علي الدميني إسالتها على "صخور الجبال، ومسايل نهر الوادي، وخطوات أهله" أو هذا ما حاوله بنص روائي مركب لم "يهبط من عليائه ليشتغل في الواقع" فقد تقاسم "الغيمة الرصاصية" مع بطله، أو تشظى هو، بمعنى أدق، إلى نصين يحايث المتخيل منهما أصله الواقعي" ليفنى أحدهما في الآخر[2] وكذلك قدّم الدميني في كتابيه "زمن للسجن أزمنة للحرية" (2004) و"نعم في الزنزانة لحن" (2004) تجربة سيرية روائية على مستوى الوعي والحياة والإبداع من خلال نسق السجن وعلاقاته.

* * *

تعدّ سردية الدميني الأدبية "أيام في القاهرة (وليالٍ أخرى)" بنية سيرية واضحة النهج والميثاق من خلال حركية الذات بضمير المتكلم، وزمكانية الوقائع، ومصداقية معظم الأسماء. مما يفضي بها إلى اعتبارها سيرة ذاتية ومع ذلك كانت هناك إشارات عديدة صدرت أولاً عن السارد (الدميني) تفضي بهذه "السيرة" أو "السردية" إلى ميثاق الرواية السردي والتخييلي معاً، ومن ذلك:

- التسمية "أيام في القاهرة (وليالٍ أخرى)"، وما تفضي إليه هذه التسمية من علاقة حميمة بليالي ألف ليلة وليلة، وأيام طه حسين، حيث يتداخل البعدان السيري والروائي.
- التوصيف المنفتح: "سردية أدبية"، فهي خطاب سردي شاعري؛ يحاول أن يؤسطر المكان والواقع والثقافة، أو يضفي عليها كلها هالة من الواقعية السحرية التي تجعل الغذامي، ومحمود أمين العالم، والقشعمي، والجهيمان، ومحمد العلي، وحمدة خميس، وميسون

---

(1) حسين المناصرة: وهج الذاكرة قراءة في رواية الغيمة الرصاصية، manasrah.maktoobblog.com/611825/- 80k.

(2) محمد العباس: الغيمة الرصاصية نص لا يتنازل للواقع، http://m-alabbas.com/ara/3/p2_articleid/119.

صقر، وفوزية رشيد و(س. ج. ع)، ووردة المصرية وغيرهم يبدون على أنهم شخصيات خيالة أكثر من كونهم شخصيات واقعية نعرفها جيداً، أو نعرفهم وندرك تصرفاتهم. كذلك كانت القاهرة وشوارعها وشققها ومقاهيها ونيلها، ومعرض الكتاب فيها وفعالياته ذات جمالية خاصة أنجزت من خلال الواقعية السحرية على أقل تقدير.

- من خلال عنوان صدر للمؤلف، وضعت "الغيمة الرصاصية" و"نعم في الزنزانة لحن" و"زمن للسجن. أزمنة للحرية" تحت عنوان "رواية"، وبكل تأكيد ستنضم هذه السردية الأدبية (أيام في القاهرة.. وليال أخرى) إلى ما ينضوي تحت هذا العنوان، بصفة أن الدميني لم يصدر إلا الشعر والرواية، وأن الرواية ما هي في المحصلة إلا كتابة سيرذاتية منفتحة على الشعر ومسكونة بسيرة حياة الدميني، مما يجعل سردياته سيراً روائية على أية حال.

- يقرّ الدميني بوجدانية (أي شعرية) كتابته السردية، وأن "سرّ حميمية علاقتي بهذه الكتابة [كما يقول]، يكمن في أنها ولدت كتعبير وجداني خالص عن دهشة أو طفولة الشاعر، الذي رأى الأصدقاء والكتب والندوات الثقافية في معرض القاهرة الدولي للكتاب، بعد غياب قسري دام أكثر من ثلاثة عشر عاماً، كان خلالها ممنوعاً من السفر"[1]، وهنا كما نلاحظ إيحاء بروائية السرد من خلال الذاكرة السيرية، وهذا ما يجعل هذه السردية ربما تكون أقرب إلى أدبية الرواية منها إلى أدبية السيرة المباشرة والتقريرية.

* * *

تنقسم سردية الدميني الأدبية إلى قسمين كما يتضح من عنوانها: الأيام، والليالي، ويحظى كل قسم بحوالي مئة صفحة.

---

(1) علي الدميني: أيام في القاهرة وليالٍ أخرى، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2006، ص: 5- 6.

وبينما ترتبط الأيام بحبكة سردية لها بداية ونهاية، نجد الليالي مفككة بلا حبكة؛ لأنها عدة نصوص أو سير قصيرة.

تبدأ أيام في القاهرة (أيام معرض الكتاب الدولي) من لحظة وجود الطائرة في أجواء شرق القاهرة، وتستمر إلى لحظة محاولة العودة إلى الظهران وهي تضم تسع عشرة لوحة، تنشغل بعدد من المحاور، أبرزها:

- الحراك الثقافي في معرض القاهرة الدولي، وما نتج عنه من كتب وندوات ولقاءات ثقافية، ورؤى نقدية ثقافية صادرة عن الدميني تجاه هذه الفعالية.
- الحراك المكاني داخل القاهرة الشعبية، حيث النيل والشقق والفنادق والشوارع والمقاهي والأصدقاء، وخاصة شقة أبي يعرب ولقاء الأصدقاء الذين أبرزهم القشعمي، ومحمد العلي، والجهيمان.
- الحراك العاطفي بين وعده لزوجته ومحافظته على هذا الوعد بعدم إقامة أية علاقة مع امرأة أخرى، وعلاقته غير المتورطة- على حد وصفه- "بوردة" المصرية وبإغراءات صديقه (س ج ع) صاحب المغامرات والزواج العرفي، وما إلى ذلك.
- الحراك الثقافي والنقدي من خلال ما يشبه رثائه للشعر الذي اضمحل في حياته وفي المشهد الإبداعي عموماً، واحتفائه بالرواية التي صارت من وجهة نظره حديقة الإبداع، المهيمنة على خطابه السردي، وعلى المشهد الثقافي عموماً.

ولا تكاد تخلو صفحة "من أيام في القاهرة" دون أن يكون هناك احتفاء بالرواية والروائيين؛ إلى حد أن غدت الرواية وسيلة وهدفاً لهذه الكتابة السردية التي تعاملت مع القاهرة من منظور "قاهرة الرواية"، ووردة المصرية هي بطلة روائية لا تعرف سوى العناية بجسدها كما عودتنا عليها روايات نجيب محفوظ وما أن تحدث المقارنة بين الرواية والشعر حتى يضمحل الشعر؛ لتتألق الحالة الروائية من خلال حضور رواية الغيمة الرصاصية للدميني، وحضور الروائيين كصنع الله إبراهيم، وإدوار الخراط، والقصيبي، وهالة البدري، وأحلام مستغانمي، وفوزية رشيد، ونهاد سيريس، و(س. ج. ع) وغيرهم؛ ويضاف إليهم محمود أمين العالم، والغذامي، وظبية خميس، والزوجة فوزية، والنيل، وحكايات شقة أبي

يعرب، ومغامرات شقة (س. ج. ع)، وعزلة الدميني مع الكتاب للقراءة، وشخصيات قاهرية شعبية: أم سيد الشغالة "الجفصة" وأم أحمد الرحيمة، ووردة المحبة، ويوسف صاحب التاكسي الطماع، والبواب عم عبده، وبائع الفل، وبائع الجرائد، وعامل المقهى، ونادل المطعم.

هكذا نجد أنفسنا أمام كتابة روائية قبل أن تكون سيرية، وأن هذه السيرية قد لا يكون حظها من السيرة الذاتية سوى محاولات المطابقة بين السارد والراوي والشخصية واستخدام ضمير المتكلم، وما عدا ذلك من تقنيات سردية هو من شأن الرواية على أية حال، هذا فيما يخص القسم الأول "أيام في القاهرة".

* * *

أما القسم الثاني "وليالٍ أخرى"، وهو الأكبر، فهو خمس ليال على النحو التالي: "مع/ في عصفورية القصيبي"، و"صنع الله إبراهيم: وردة السيرة والوثيقة"، و"حادثة نهاد سيريس" (كاتب رواية "حالة شغف")، و"شهادات شعرية: لست وصياً على أحد، وتجربة الحداثة الشعرية في المملكة"، و"الليلة الأخيرة" (المقدمة).

لا يخفى ما في هذه الليالي أيضاً من احتفاء بالسرد، حيث خصصت ثلاث ليال للحديث السردي الانطباعي الماتع عن ثلاث روايات، والليلة الرابعة عن سيرية التجربة الشعرية عند الدميني من خلال "لست وصياً على أحد" أو من خلال تجربته الشخصية في "تجربة الحداثة الشعرية في المملكة"، وقد قدم هاتين التجربتين بسردية أدبية حكواتية شاعرية عاليه، دون أن تفقد الرؤية النقدية وعيها الثقافي ومصداقيتها السردية.

وأخيراً، أنهى الدميني كتابه كلّه بليلة أخيرة هي المقدمة، معلناً فيها أن ما يجمع الأيام والليالي- رغم التباينات بينهما- بين دفتي كتاب واحد، يكمن- كما يقول- في "إجابة ساخرة سمعتها من كاتب عانى نفس السؤال، فوجد الإجابة في (إنها تجتمع تحت اسم كاتبها)"[1]!!.

* * *

(1) نفسه، ص: 9.

يبدو أننا أمام مأزق إشكالي في تصنيف سردية الدميني هذه، فهي على المستوى السيري المعياري تفقد شروطاً عديدة، وهي على المستوى الروائي، تفقد أيضاً شروطاً معيارية عديدة لكن بالنسبة إلى الرواية فهذه السردية السيرية تمتلك أدبية الرواية بكل تفاصيلها؛ لأن الرواية نص هجين، لا يجد أية عقبة في استيعاب كل ما له علاقة بالفن أو بغيره، وهذا ما ميز روايتي "وردة" لصنع الله إبراهيم، و"العصفورية" للقصيبي؛ حيث "مشاكلة واضحة بين النصين في منحى استخدام كل منهما للمعلومة والوثيقة (المعرفة)، لبناء درامية النص"[1] كما يقول الدميني، وهو ما استند إليه الدميني في أيامه ولياليه على الرغم من التباين بينهما كما أسلفنا، وهذا وعي سردي روائي على العموم.

في ضوء ما سبق، بإمكاننا أن نبحث عن روائية نص الدميني من خلال درامية الكتابة، وأدبية العبارة وشاعريتها اللغوية، وهجينية اللعبة السردية وانفتاحها على الفن والحياة، وأسطرة الزمكانية والأشخاص، وممارسة الحذف والترميز ومن ثم فإن مجرد حذف الأسماء الحقيقية، سيفضي بالنص إلى البنية الروائية، أو البنية الروائية السيرية على الأقل ومع ذلك فإن القول بأن هذا النص (أو السردية الأدبية) هو سيرة روائية، أمر مبرر كما لاحظنا من خلال المبنى والمعنى؛ إذ حضرت الرواية حضوراً طاغياً من خلال البنية السردية والصياغة والمحتوى.

ولعل علاقة "وردة" المصرية بالدميني الذي وعد زوجته بألا يتورط مع امرأة أخرى، وكبحه لإغراءات صديقه "س. ج. ع" الساعية لتوريطه في زواج عرفي، تعد في "أيام في القاهرة" من أكثر جوانب تحقيق البنية السردية الروائية الرمزية، ولنتأمل في هذا السياق الاقتباس التالي في تصوير رغبات "وردة" بصفتها رمزاً للإغراء أو للفكر أو ما شابه: "انهمر الحديث والمطر المفعم برائحة الربيع وبرغبتها الطاغية في زيارتي، وأوضحت لها أنني أقدر اهتمامها بي، ولكنني الآن منشغل بانتظار مكالمة من حبيبتي [الزوجة]"[2].

---

(1) نفسه، ص: 8.

(2) نفسه، ص: 32.

كذلك يقدم قراءاته للرواية بأسلوب سردي شاعري مفعم بحيوية الانفعال والاستجابة لمؤثرات النص المقروء، ومن ذلك انفعاله بأسلوب أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة جسد": أية قدرة هذه التي تحيل الواقع إلى أسطورة، واللغة إلى جسد فاتن، وما خلف الكلام إلى جنون وشعر وتأمل حارق أية موهبة هذه يا أحلام"، وأي باع مصنوع من ذهب الكلام وروحه الساردة في غيها، وصرخت كما يصرخ عبد العزيز مشري منتشياً: قاتلك الله قاتلك الله أيتها المجنونة العجيبة"[1].

## 8- التركيب:

بدءاً ينبغي أن أشير إلى مسألة العلاقة بين مصطلحي الرواية السيرية والسيرة الروائية بصفتهما الالتباسية في هذه المقاربة؛ فأنا لا أتحدث عن الرواية السيرية، أي الرواية التي وظفّ فيها كاتبها سيرته الذاتية. وهذه الرواية يمكن أن تكون- مع كونها متخيلة- أصدق من أية سيرة ذاتية تكتب بوثائقية وواقعية. وهذه- على أية حال أيضاً- ستبقى رواية حتى مع كونها قد استدعت ميثاق السيرة الذاتية من خلال المطابقة بين حياتي السارد والشخصية الرئيسة في السرد؛ فهي بما أنها رواية (أي نشرت وعليها كلمة رواية، وربما استخدم فيها السارد ضمير المتكلم) ستبقى من منظور المتلقي ذات ميثاق روائي حميمي هو التخييل، ولا بدّ من أن نتسلح بفرضية عدم وجود مماهاة أو مطابقة بين شخصيتها الرئيسة وساردها، ما لم تكن هناك مواثيق صريحة صادرة عن السارد داخل الرواية أو خارجها (من خلال الحوارات والتعليقات والشهادات) تؤكد أنها سيرة ذاتية أو على الأقل ذات بعد سيرذاتي[2].

---

(1) نفسه، ص: 33.

(2) ينظر قراءة مهمة عن البعد السيرذاتي في الرواية: صالح بن معيض الغامدي، سيرذاتية الرواية العربية السعودية بين الواقع والمتخيل، كتاب أبحاث الندوة الأدبية: الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، نادي القصيم الأدبي، 1424هـ ص: 265-294 وهناك كتاب لعائشة الحكمي، عنوانه: تعالق الرواية مع السيرة الذاتية الإبداع السردي السعودي أنموذجاً، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2006.

أما المصطلح الآخر السيرة الروائية، فهو يعني أننا أمام سيرة ذاتية ذات ميثاق سيري واضح أو مستنتَج بوضوح من خلال وثائقية سيرية وقصدية إبداعية من السارد الذي يحكي عن نفسه، وفي الوقت نفسه يعيد إنتاج سيرته روائياً؛ فالعبرة هنا ليست في وثائقية السيرة بصفتها الأولية؛ وإنما في إعادة صياغتها أو إنتاجها روائياً؛ لذلك نحن هنا أمام سيرة ذاتية روائية، وينبغي أن نتحدث عن ضرورة روائية السيرة الذاتية؛ يعني أننا لم نخرج من دائرة السيرة الذاتية إلا على المستوى الجمالي بكل تداعياته، ومن ضمن هذه الجماليات أو الفن أن يكون الخيال عاملاً حاسماً في بناء السيرة الذاتية روائياً، بما لا يتعارض مع ميثاقها السِّيري الذاتي المرن، مادامت نظرتنا إلى السيرة الذاتية منفتحة ومتساهلة وذات صبغة روائية عموماً.

تبدو الكتابة عن السيرة الذاتية بصفتها سيرة روائية إشكالية سهلة وعصية في الوقت نفسه؛ سهلة لأن الفوارق بين الرواية والسيرة الذاتية من حيث بنية الخطاب السردي الشكلية تكاد تكون معدومة وغير مهمة وبلا جدوى، وأنها صعبة من حيث المضمون أو المحتوى على وجه التحديد؛ إذ يتوقع من السارد في السيرة الذاتية- من منظور المعيارية النقدية- أن يكون صادقاً وواقعياً ووثائقياً ومؤرخاً لا متخيّلاً في استخدامه للمعلومة والمعرفة والفكر والوقائع خلال كتابته عن نفسه أو عما يتصل به من بنى اجتماعية ومعيشية. وهذا ما لا يشترط- كما نعرف- في الرواية المنفتحة على الخيال بما يوفره من سياقات الاختلاق والمبالغة وعدم محاكاة الواقع، هذا الواقع الذي قد يكون بحد ذاته أكثر وهماً وغرابة وتخييلاً من الخيال وما ينتج عنه من خرافات وأساطير؟!!.

وهنا لا بدّ لنا من أن نتوقع من المدرسة النقدية السيرية التقليدية أن تسطر الصفحات والصفحات عن الطريقة المثالية لنقد السيرة، مركزة في هذا الجانب على مسألتين: ألا يخترق الخيال بنية المحتوى، ونعم للخيال في الأسلوب والتركيب والصياغة[1] وهنا أيضاً

(1) يقول عبد اللطيف محمد السيد الحريري عن الخيال في السيرة الذاتية: يجب أن يكون خيالاً تفسيرياً فقط يؤدي إلى بلاغة الأسلوب، وجنوحه إلى عنصر التصوير الفني الدقيق الذي يجذب القارئ ويؤثر فيه، أما أن يكون خيالاً يؤدي إلى خلق حدث أو تفسيره تفسيراً خاطئاً، أو المبالغة في عرضه بما يخرج به إلى المحال، فكل هذا شيء مرفوض، ويجب الا يتصف به صاحب السيرة الذاتية فن السيرة بين الذاتية والغيرية في ضوء النقد الأدبي، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996، ص: 162.

قد لا نختلف حول الخيال في الشكل الفني، وإن كان هذا الأمر بنية بلاغية لا سردية في الدرجة الأولى، وإنما سنختلف حول طوباوية ألا يكون هناك خيال في المحتوى؛ فمن يضمن لنا أن السارد لسيرته الذاتية لم يستخدم الخيال بصفته كذباً ومبالغة في سيرته من بدايتها إلى نهايتها؛ ما دام المعنى كله يفترض أن يكون في بطنه/ ذاكرته التي هي مخيلته المحتفية بالتذكر والاستدعاء وتعمد الحذف على اعتبار أن هذا الحذف جزء أساسي من الخيال؛ وعلى أساس أن خيال الاختلاق أخف حدة من خيال الحذف، وانطلاقاً من أن خطاب السيرة معني بالحفر عما هو معروف أصلاً للمتلقي، ولا يعرفه إلا السارد أو أقرب المقربين إليه!!.

ولعلنا من هذا المنظور نعترف بأن السيرة الذاتية التي ترتفع من خلال درجة خصوصية مصداقية المعلومة فيها، تبقى في المحصلة خطاباً حميماً في انتمائه إلى فن الرواية، لاعتبارات عديدة، أهمها: أن الاسترجاع في السيرة آلية مشوبة بالتخييل، وهذا الاسترجاع يجد ذاته نهج غير واقعي عندما يمتلئ بالتصور خاصة في حالات استرجاع زمن الطفولة وأن وعي المبدع للسيرة الذاتية هو وعي جمالي، مما يعني أنه يختار ويحذف ويهمش العادي من أجل الصادم أو الجريء، وهذا وعي سردي روائي بالدرجة الأولى أيضاً، على الأقل انطلاقاً من أنّ المبدع لا يمكن أن يقبل لنفسه أن يكون مؤرخاً أو كاتباً تسجيلياً وأن تنوع لعبة السرد وتعددية اللغات والأصوات هو تقنية روائية تدخل إلى السيرة الذاتية بصفتها جنساً سردياً أقرب ما يكون إلى الرواية التي هي جنس الأجناس وأن اللغة الإبداعية المجازية وما يعتريها من غموض وإلغاز هي فعل سردي روائي، على اعتبار أن لغة السيرة في سياق المضمون صياغة مباشرة أو إنشائية لا إيحائية أو مجازية أو رمزية وأن- أخيراً- قصدية السيرة الذاتية لا تختلف بتاتاً عن قصدية الرواية وهي قصدية كتابة البطل الإشكالي أو المتفرد، مما يجعل نهج البطولة هدفاً مركزياً في الخطابين (السيرة والرواية معاً)، ومن ثم لا بدّ من الاختلاق أو المبالغة ليغدو بطل السيرة مشابهاً للبطل الروائي[1].

* * *

(1) ينظر قراءة مهمة: محمد أقضاض، روائية السيرة الذاتية في الأدب المغربي http://saidbengrad.free.fr/al/n8/7.htm.

هكذا نجد أنفسنا في مقاربتنا لسير الغذامي والدميني وفيصل أكرم في مواجهة سير ذاتية لها ميثاقها السيري الواقعي من جهة، وذلك في كون كل منهم يكتب عن حياته في مرحلة الطفولة؛ طفولة التلميذ سمير في المرحلة الابتدائية عند الغذامي، وطفولة سيف من سن الرابعة إلى سن الخامسة عشرة عند فيصل أكرم، وطفولة الشاعر المنبهرة بالقاهرة ومعرض كتابها الدولي بعد غياب ثلاثة عشر عاماً عند الدميني.

وفي تصوري أن أي سارد من هؤلاء الثلاثة، لو طلب منه أن يكتب سيرته الذاتية وفق المستوى السيري التقليدي المعياري؛ أي أن يُشترط عليه في كتابة سيرته الذاتية أن تكون كتابة صادقة في مضمونها لما كتب أحد منهم سيرته بتاتاً؛ لأنهم سيشعرون حينئذ بالإحباط والريبة من التعري، وربما من ممارسة الكتابة بصفتها السيرية غير الأخلاقية على أية حال في المعايير الاجتماعية والثقافية السائدة إذن لا بدّ من الانزياح إلى التخييل الإبداعي؛ أي إلى الرواية بصفتها خطاباً تخييلياً؛ حتى وإن كانت نسبة المصداقية الواقعية فيها مئة بالمئة، فهي في المحصلة ستبقى رواية، ولا يعول عليها كثيراً في محاكمة المبدع أو إدانته!!.

هكذا كانت الكتابة السيرية الذاتية عند الغذامي فانتازية، وعند فيصل أكرم انتقائية ومبالغة سردية، وعند الدميني واقعية سحرية ترميزية من خلال نهج الأسطرة وشعرية العبارة السردية!! وبذلك فإن هؤلاء الثلاثة كتبوا سيراً روائية، ولم يكتبوا سيراً ذاتية أو روايات سيرية، وإن كانت جدلية العلاقة بين الرواية السيرية والسيرة الروائية جدلية واهية أحياناً في سياق تداخل الأجناس ولعبيتها على طريقة "هذه أذني" من الناحية التطبيقية، كما أن العلاقة بين فني الرواية والسيرة الذاتية عموماً علاقة سردية جدلية- كما أسلفنا؛ إذ كلاهما يتأسس على قصة حياة بطل فرد يدخل في علاقة إشكالية مع محيطه، وكلاهما نوع مرن ومراوغ ومفتوح على الجديد[1]!!.

---

(1) خيري دومة: رواية السيرة الذاتية الجديدة قراءة في بعض "روايات البنات" في مصر التسعينيات، (http://www.nizwa.com/volume36/p58_77.html).

بدأ الساردون الثلاثة كتابة سيرهم الذاتية الروائية على حلقات– ربما غير متسلسلة– في الصحافة: الغذامي في جريدة الرياض، والدميني في جريدة الجزيرة، وفيصل أكرك في جريدتي الجزيرة والرياض وهذا الفعل الكتابي الإعلامي كان يفترض رقابة عالية ضد الكتابة السيرية؛ لصالح الكتابة الروائية؛ لأن الصحيفة بإمكانها أن تكون بين أيدي الجميع، على عكس الكتاب الذي يمكن أن يسحب من السوق أو لا يوزع أصلاً.

يبدو أنهم عندما نشروا سيرهم في كتب جعلوها في سياق سير ذاتي روائي حميمي كل بطريقته الخاصة؛ حيث جاءت "حكاية سحارة" على الطريقة الروائية الجديدة عندما يتداخل الرواة والنصوص والحكايات والأزمنة والأمكنة، وكذلك جعل الدميني سيرته سيرة ثقافية شاملة في أيام معدودة، حظيت فيها الرواية شكلاً ومضموناً بنصيب وافر، زاحمها في ذلك شاعرية الكتابة، هذه الشاعرية التي توهجت عند فيصل أكرم، فجعلت سيرته حكايات شاعرية وقصائد.

لم يغب ميثاق السيرة الذاتية عن هذه الأعمال، ولكنه كان ميثاقاً جديداً، يتعامل مع السيرة الذاتية بصفتها مادة أولية قابلة للتشكل والتغير، ولا أفضل من اللجوء إلى ميثاق الرواية الماثل في التخييل؛ لصياغة هذه المادة الأولية، وإعادة كتابتها بطريقة إنتاجية إبداعية إشكالية جمالية مبنى ومعنى، ومن ثمّ فنحن غير معنيين كثيراً بالجودة أو الرداءة في البحث عن ثنائية السيرية والروائية حضوراً وغياباً؛ فنحن لسنا أمام هواة ومبتدئين، وإنما هم مبدعون لهم باع في ممارسة القراءة الفاعلة والكتابة الإبداعية الحميمة، فكانت سيرهم تنم عن ثلاثة تجارب سيرية؛ لكل منها نكهة روائية حميمة، إضافة إلى ما فيها من كشف ومصداقية جمالية، بغض النظر عن غياب الجرأة والمصداقية الواقعية أو التاريخية أو النفسية العميقة، كما نتصور عن السيرة الذاتية وما يتتابها من حفر في أعماق الشخصية!!!

على أية حال، عندما بدأت أناقش ميثاقي الرواية والسيرة الذاتية من خلال هذه النصوص الثلاثة (حكاية سحارة" للغذامي، وأيام في القاهرة.وليال أخرى "للدميني، و"سيرة سيف بن أعطى" لفيصل أكرم)، أدركت بأنني لا أقرأ سيراً ذاتية؛ لأن هذا الفن (فن السيرة

الذاتية) لا يكاد يوجد في عالمنا[1]؛ خاصة أن البطل السيري عموماً هو شخصية أخرى غير شخصية الكاتب الذي يستعيد طفولته أو ماضيه؛ لذلك نحن هنا في مواجهة نصوص روائية بكل ما تعنيه الرواية من إشكاليات جمالية في سياق أنّ السارد يكتب عن شخصية أخرى من الماضي أو الماضي البعيد، تختلف إلى حد كبير عن شخصيته الحاضرة في لحظة الكتابة.

وأخيراً، إذا كان ميثاق السيرة الذاتية ضحلاً، وهو يقوم على مبدأ المطابقة بين السارد والشخصية الرئيسة، وما ينضوي تحت هذا المبدأ من ملامح المصداقية التاريخية والتجرد النفسي؛ فإن ميثاق الرواية المسكون بجماليات السرد المنفتحة والمتجددة شكلاً ومضموناً هو الأهم والمحوري؛ أي أن السيرة الذاتية الناجحة قد غدت رواية من خلال أقلام مبدعين يفترض بهم أن يكونوا متمكنين من لعبة السرد وإن لم يكونوا كذلك؛ فإن القارئ أو الناقد لهذه النصوص هو الوحيد القادر على أن يعيد إنتاجها في سياق الصياغة السردية الروائية الجمالية، لا في سياق المضمون السيري الضيق الذي لا أرى أنه مهم ومحوري في كتابة السيرة الذاتية التي ينبغي أن تكون دوماً نصاً روائياً مفعماً بالخيال، ليس في الشكل والصياغة فحسب، وإنما في المضمون أيضا!!.

---

(1) ينظر عن العلاقة بين الحقيقة والخيال في السيرة الذاتية: أحمد بن علي آل مريع،السيرة الذاتية مقاربة الحد والمفهوم، الرياض، 1429، ص: 113- 134.

# الفصل الرابع

# نِسْوِيّة تلقي رواية "بنات الرياض"




محمد خطاب

# الفصل الرابع

# نِسْوِيّة تلقي رواية "بنات الرياض"

## عتبتان:

### الأولى ساذجة:

"لم أجازف بثقافتي وأقرأ روايات عربية حتى لا ينتقل فيروس (الرداءة) إلى قلمي كما هو الحال مع من يُطلَق عليهن اليوم لقب (كاتبات رواية)"[1].

### الثانية ذكية:

"أذهلتني ثقافةُ الكاتبة واطلاعُها، ودُهشت من حنكتها ومعرفتها حتى بخبايا حياتنا نحن اللواتي لا نعرفها شخصياً"[2].

## تقديم

أثارت رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع إشكاليات تلقٍ عديدة على مستوى المشهد السردي المحلي، تنوعت فيها الرؤى إلى حد أن غدت هذه الرواية ظاهرة سردية نسوية "عجائبية" اجتاحت المشهد الثقافي وهي ظاهرة قد تفضي إلى استدعاء المنظور النسوي، الذي يتطلب طرح أسئلة عديدة في سياق مقاربة هذه القراءات التي احتفت بهذه الرواية، أو همشتها، أو رقصت على نعش جنازتها؛ أي أنّ حضور الرواية بصفتها خطاباً نِسْوِياً، يهدف عادة إلى بناء نسق اجتماعي ثقافي نسوي جديد، يسعى إلى تهميش أو مسخرة أو تقويض أو

(1) منال يوسف قاضي: فضائح (رواية!!!) بنات الرياض، المجلة الثقافية، الإثنين 3 ذي الحجة 1426، العدد: 132.

(2) طامي السميري: (بنات الرياض) وصدى الكواليس، جريدة الرياض، الخميس 3 رمضان 1426هـ- 6 أكتوبر 2005م- العدد 13618، الرأي المقتبس لمنار سمان إحدى قارئات الرواية.

هدم النسق الاجتماعي الثقافي الذكوري البطرياركي المهيمن على الحياة والثقافة التقليديتين في المنظور النسوي عموماً.

إنّ الثقافة الإلكترونية التحررية المهيمنة من جهة، وتعلّم المرأة وتثقفها وإنتاجيتها وتحررها المخملي من جهة ثانية، وانفتاح الزمكانية الاجتماعية عموماً على مستوى الأعراف والتقاليد من جهة ثالثة؛ تعدّ وسائل جديدة بلورت نسقية نسوية متفردة ومعتمدة على نفسها، وبالأحرى غير محجوزة بين جدران 'الحريم'، وعتبات المطابخ، وغرف النوم، وانهيارات التداعي والهذيان الشعري كما صورت كتابة المرأة وحالها في الوعي النقدي السائد تقليدياً!!!

ولعلّ أبرز الأسئلة التي ستنهض عليها هذه المقاربة في سياق تلقّي رواية 'بنات الرياض' من خلال الفعالية النسوية حضوراً أو غياباً، وما يقتضيه هذا الحضور من الاختيار والنفي والتأمل طويلاً في منتج التلقي، تتمثل في الأسئلة الآتية:

- **لماذا نسق رواية 'بنات الرياض' النسوي تحديداً؟!**
- **ما دور النسق الاجتماعي النسوي في سياق بنية المجتمع الذكورية سردياً لا واقعياً؟**
- **ما مدى حضور المصطلحات النسوية بصفتها المعرفية والجمالية والمنهجية؟**
- **هل تورّط التلقي في عمومه، أو أنه واعٍ، وعلى صلة حميمة بجماليات الإبداع النسوي؛ إذا غدا هذا الإبداع مُعترَفاً به عملياً لا نظرياً؟**
- **ما الحدود بين حدّي كماشة الإثارة والفن عند مقاربة التابوهات الاجتماعية في سياقي الرواية وتلقيها؟**
- **وأخيراً، أين تكمن المعيارية ونقيضها (الانفتاح) في تلقي رواية 'بنات الرياض'؟.**

يبدو أنّ التلقي يعيش في أشد بؤره المعاصرة إشكالاً وأزمة، هذا إن لم تكن هناك ظاهرة غير طبيعية بحد ذاتها ولدت في أحضان هذا التلقي لرواية 'بنات الرياض'، وبخاصة عندما يُغيّب هذا التلقي الانفعالي المدمج بمؤثرات وسائل الإعلام وأحكام التصنيم. عشراتِ الروايات الأكثر جرأة على سبيل المثال، لينشغلَ بجرأة رواية وحيدة تبدو غير جريئة

في الحصلة[1]؛ ربما لأسباب غير فنية أو جمالية على العموم!! مما دفع بعض المتلقين والروائيين إلى أن يهاجموا الأقلام النقدية الواعية التي انزلقت في دهاليز الكتابة عن الفقاعات الروائية، فيقول عبد الحفيظ الشمري- على سبيل المثال: "العيب أن تنبري أقلام نقاد معروفين للكتابة عن رواية أساءت للأدب السعودي، وهي مجرد هراء مثل رواية (بنات الرياض) وما على شاكلتها، بينما تتجاهل هذه الأقلام الروايات الجادة التي أثرت الأدب السعودي"[2].

ينبغي أن أشير أيضاً إلى أن ما كتب أو قيل عن رواية "بنات الرياض" سيضع نقدنا كلّه في مأزق مليء بالحفر كماً ونوعاً، ويبدو أن أهم حُفَر هذا المأزق تتشكل من إصدار الأحكام الجزافية (المبالغة أو الإلغاء)، عندما تصور الرواية على أنها أهم رواية عربية صدرت حديثاً، وأن كاتبتها ربما تستحق جائزة نوبل أو أن تصور بأنها هذيان سردي إلكتروني، يفتقد لأية جمالية من جماليات السرد أو الرواية!!.

كذلك، ينبغي أن نتنبّه إلى أن هناك تحولاً حقيقياً في جماليات الخطاب السردي؛ وهي جماليات الطفرة إن شئتم، التي تعني أن بإمكان أي كاتب أو كاتبة أن يبدأ حياته الإبداعية بكتابة رواية، كأن تكون في الأصل خطاباً إلكترونياً تشعبياً مليئاً بالمغامرة والإثارة، وحينئذٍ يمكن تجميعه، وإعادة ترتيبه أو صياغته؛ ليغدو رواية أو بالأحرى رواية تشعبية (عنكبوتية أو نسيجية) محكومة بسياقاتها الإلكترونية (البريد الإلكتروني، والماسنجر، والمنتديات، والمواقع المجانية، وغيرها) بغض النظر عن الجماليات الفنية.

هكذا سيغدو كل من: الخطاب، والتلقي، وقراءة التلقي، ومقاربة قراءات التلقي لعبة إلكترونية هولامية أو تلاصية؛ سهلة، ومشروعة، وبلا رقابة فعلية، ومثيرة للجدل

---

(1) يقول مسعد العطوي: "ما أعف التصوير واللغة عند الصانع إذا ما قارناه بشعر كثير من أهل العلم فضلاً عن الشعراء الذين لهم قصائد مبتذلة في الغزل بالمذكر أما إذا قارنا قصة (بنات الرياض) بالتبذل والكشف والتصوير الفاضح في العصر المعاصر فحدث عن نزاهة هذه القصة ولا حرج" مسعد العطوي: رواية بنات الرياض، بحث منشور في كتاب الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، ملتقى الباحة الثقافي الثاني 1428هـ ص: 167.

(2) عبد الحفيظ الشمري: "بنات الرياض" كشفت عن مشكلة النقاد مع الأنثى، تغطية إعلامية لـ: هاني حجي، http://www.rajaa.net/v2/media_68.htmhttp://www.rajaa.net/v2/media_68.htm.

بالرغم من هشاشتها أحياناً، أو أن الحبّة فيها بإمكانها أن تغدو قبّة، أو أن أهوال الفضائح ستتكشف في النهاية عن أنها ليست بأكثر من معصية أو معصيات عادية ساذجة!!!.

## 1- ظاهرة "بنات الرياض":

لم تكن رواية "بنات الرياض" ظاهرة نسوية طارئة في التلقي السردي العربي، فقد سبقتها ظاهرات نسوية صادمة عديدة- وإن كانت أقل حدة- قد أحدثت ضجة تلقٍ واسعة في النقد والصحافة والندوات والترجمة إلى لغات عديدة، لعلّ من أبرزها: ظاهرة رواية زينب فواز "حُسن العواقب" (1899)، ثم رواية ليلى بعلبكي "أنا أحيا" (1958)،ثم رواية أحلام مستغانمي "ذاكرة جسد" (1993)، ثم رواية ميرال الطحاوي "الخباء" (1996)، وغيرها.

كذلك لم تكن هذه الرواية ظاهرة طارئة على المشهد السردي المحلي، الذي أثيرت فيه ظاهرات عديدة؛ لعلّ من أبرزها: "الرياض نوفمبر 90" لسعد الدوسري، و"شقة الحرية" للقصيبي، و"العدامة" لتركي الحمد، و"حكاية الحداثة" للغذامي، و"الحزام" لأحمد أبو دهمان، وغيرها.

وما أن يقف المرء أمام ظاهرة رواية "بنات الرياض"- التي كانت أشد الظاهرات وأعنفها محلياً وعربياً وعالمياً أيضاً؛ إلى حد أن طُرحت مسألة ملاحقة الرواية والساردة قضائياً بتهم عديدة؛ أهمها التجني على "بنات الرياض" والتشهير بهنّ ووضعهن في سلة واحدة- لا بدّ من أن يتساءل عن الأسباب الحقيقية وراء هذه الظاهرة اللافتة للنظر إلى حد كبير؛ أهي أسباب تعود إلى الوسائل الإلكترونية والفضائية؟ أم إلى جنسوية الكاتبة الأنثى مع أن هذه التجربة الأولى لها في عالم السرد، وهناك روايات نسوية أكثر جرأة منها؟! أم إلى المجتمع الذي لم يتعود على أن يتقبل التعرية (أو مجرد الفضح) وما اعتراها من قيود المنع في البداية؟! أم إلى عنوان الرواية الإثاري الاستفزازي وتداعياته في المتن والحياة؟! أم إلى اللغة العادية والمباشرة والكتابة السردية البسيطة اتفاقاً معها أو اعتراضاً عليها؟! أم إلى نمطية البطولة النسوية الإلكترونية الجديدة التي تسخر من النسق الذكوري المهيمن، وتخرجه من المتن لتلقيه على

الهامش؟! أم إلى كلمة القصيبي الترحيبية عن عالم الفتيات "هذا العالم الساحر المسحور"[1] على حد قوله، إلى حد أن يتهم بأنه كاتبها[2]؟! أم إلى احتفاء كبار النقاد بها؟! أم إلى دار النشر (دار الساقي) التي غدت تشكل وعينا الثقافي وبالذات الإبداع السردي من منظور أحمد الدويحي[3]، أم إلى ذلك كله وغيره؟!!.

فعلاً، نحن إزاء ظاهرة ما زالت تلطمنا بأسئلة كثيرة تجاه تفاعل التلقي مع هذه الرواية أو مع ما يماثلها في مجال الرواية النسوية، وعدم احتفائه أو معرفته أصلاً بساردين وساردات لهم باع طويل في مجال الإبداع والسرد كرجاء عالم مثلاً التي لا تكاد تعرف على مستوى التلقي العام؛ إن لم تكن أيضاً غير معروفة على مستوى التلقي النخبوي!! وقد تجاوز هذا الاهتمام بهذه الرواية (بنات الرياض) إلى الاهتمام بروايات نسائية أخرى ولدت تحت سقفها ومن خلال شهرتها الإعلامية حتى في سياق محاكاة التسمية، بحيث اجتاحت ظاهرة الرواية النسوية أو احتلت المشهد السردي السعودي؛ فغدت هذه الظاهرة/ "الفورة" أو "الموضة"؛ على حد تعبير عبده وازن الذي يرى أيضاً أنها إشكالية حقيقية عندما تطرح مسألة كونها ظاهرة طارئة أو مفتتحاً لعهد جديد في الرواية المحلية[4]؟ وهنا سنشعر بمدى التناقض العميق بين الأحكام المعيارية على مستوى التلقي؛ أي بين من يجعل هذه الرواية تقبع على قمة الهرم السردي من جهة، ومن يضعها في وادٍ سحيق تحت قاعدة هذا الهرم من جهة أخرى!!.

كثيرون يرون أن هذه الرواية فضائحية، وأنها تفسد أخلاق الجيل الجديد، وفي المقابل هناك قلة ترى قراءة هذه الرواية تهذب الأخلاق لا تفسدها؛ لأنها "تقوم على تقديم عبرة أخلاقية بشكل فنّي من خلال الكشف عن مصير الفتيات الأربع وفشلهن في الحب

---

(1) ينظر غلاف الرواية الخلفي.

(2) ينظر مقالة عبد الله بخيت: بنات الرياض (ذهنية السبعينيات)، جريدة الجزيرة، العدد 12100، الإثنين 12 شوال 1426.

(3) ينظر: أحمد الدويحي، الأدب في "بنات الرياض" وقلة الأدب، http://www.rajaa.net/v2/media_.47htm.

(4) عبده وازن: تحديات الرواية النسائية السعودية، العربية نت، http://www.alarabiya.net/views/2006/05/06/23488.html.

الحقيقي"[1]، وربما علينا أن ننتظر أن تكون هناك دعوة إلى أن تفرض هذه الرواية على طلبة المدارس وطالباتها؛ حيث سيتجاهل أصحاب هذه الدعوة النسق الاجتماعي السائد إلى أن يتحول إلى متخيل 'واق الواق' أو المريخ؛ حتى يجعل هذه الرواية بين أيدي الصغار قبل الكبار وبكل تأكيد هناك مجال واسع للمقارنة بين القراءات في تناقضاتها الكثيرة[2]!!.

مهما تكن صور تلقي هذه الرواية؛ فإننا- في واقع الحال- ينبغي أن نقر بأن صدورها كان ظاهرة تلقٍ عجيبة، وأن هذه اللعبة السردية خلخلت التلقي، وكشفت وعيه أو زيفه، وأنه أو جلّه غدا يمارس سلطة الرعاع، عندما تحلّ عليهم المصيبة، فلا يعودون يفرقون بين الخير والشر أو بين الجمال والقبح أو بين العدو والصديق، ومن ثمّ يبدو أنّ "المنع الذي جعل الرواية السعودية ملعونة/ شهية، ومنفية/ أليفة، أصبح مطلباً لإنتاج القراءة والرواج"[3]؛ أي أن فاعلية الدعاية والإعلان دخلت إلى مجال الأدب، واستخدمت وسائل الإثارة الجسدية، انطلاقاً من شخصية المرأة السلعة في الفضائيات ومواقع النسيجية.

## 2- دور النسق الاجتماعي النسوي:

تبدو إشكالية النسق الاجتماعي النسوي بمظاهره البطولية المختلفة وخاصة مظاهر الجسد، الذي احتفت به "بنات الرياض" في مواجهة تهميش نسق سلطة الذكورة المهزومة، أهم إشكالية طرحت نقدياً من خلال الوعي النقدي النسوي العميق، وهذه الإشكالية في المحصلة جزء حميمي من التلقي النسوي الذي يرى أن المرأة أكبر ضحية للرجل أو المجتمع الذكوري، وما ينتج عنهما (الرجل والمجتمع) من أعراف وتقاليد تهدف إلى أن تلغي كينونة هذه المرأة أو التلاعب بها أو تهميشها أو دفعها إلى الجنون ومن ثمّ إعلان التمرد الاجتماعي الإبداعي

---

(1) مها الحجيلان: العبرة الأخلاقية في بنات الرياض، http://www.rajaa.net/v2/media_123.htm.

(2) ينظر على سبيل المثال: صالح زياد: الرواية السعودية والواقع: إستراتيجيا المقارنة، بحث منشور في كتاب الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، ملتقى الباحة الثقافي الثاني 1428هـ ص:85- 96.

(3) نفسه، ص: 85.

إيجاباً أو سلباً، بصفة هذا الإعلان ضرباً من ضروب الجنون في مجتمع صارم إن لم يكن قاهراً مستبداً عندما يتعلق الأمر بالحب والعلاقات غير المشروعة.

عندما تشتد وطأة المجتمع على المرأة، تغدو كتابتها- مهما كانت درجة قوتها أو ضحالتها مبنى ومعنى- ذات شأن، وإشكالية تلقٍ متشعبة، ولعبة أسطرة تداولية، ولا بدّ من أن تُحمّل هذه الكتابة أكثر مما تحتمل؛ انطلاقاً من أنها كتابة هامش تقفز إلى المتن، والهامش يحمل دوماً في طياته بذور الهدم والتقويض للمتن الذي هو السلطة الاجتماعية السائدة التي يمسك بزمامها حراك الأبوة الذكورية البطرياركية، غير المتعاطف- على أية حال- مع هذا الهامش النسوي الذي لا يسعى إلى أن يستدر العطف من أثداء مجتمع متصحر؛ لذلك ستجد الكاتبة نفسها فيما تكتب في موضع التبئير الثقافي، فتجعل الهامش متناً طاغياً، وتحيل المتن الذكوري الطاغي على الهامش في لعبة سردية فانتازية ساخرة إن لم تكن سادية، وهذا فيما نتصور هو البعد الإشكالي في الكتابة النسوية، وإلى حد ما في 'بنات الرياض' تحديداً، التي تعلي من شأن النسق النسوي؛ لتهمّش النسق الذكوري وتسخر منه، مما جعل التلقي ينفعل بحدة مع هذا النهج مؤيداً أو مقوضاً في دوامة تلقٍ مشبعة بالخلاف والتناقض الذي يتحول إلى صراع تنظيري أخلاقي خارج سياق جماليات الرواية وآفاق تخييلها!!.

إذن، يتشكل الصراع بين نسقين جماليين في الكتابة السردية النسوية، نسق ذكوري اجتماعي مهيمن، وآخر نسوي يتخذ الكتابة وسيلة لإبراز الهيمنة النسوية وتهميش الهيمنة الذكورية وفضح سلطاتها من خلال كشف المستور وتجليات ذات الساردة الفضائحية والاستفزازية، هذا على الأقل ما تراه منى البحر في رواية 'بنات الرياض'، فتعيد استلاب هذه الرواية من خلال الهجوم الكاسح عليها إلى: أنها (رجاء الصانع) بأداة غير تقليدية كشفت المستور، وأنها حاولت الدخول والكشف عن مساحات ممنوع الدخول إليها، مساحات لم تطأها أقدامنا ولا أقلامنا، مساحات حتى ولو حاول وعينا الإبحار فيها، يبحر ولكن في الخفاء وبدون الإعلان حتى لا يتهم بالجنون[(1)].

(1) منى البحر: رواية «بنات الرياض» وكشف المستور، جريدة البيان، الثلاثاء 18 مارس 2008، 9 ربيع الأول 1429هـ العدد: 10134.

وبذلك، لم يبق أمام النسق النسوي الجديد؛ إلا أن يستنسخ على الأقل مليون نسخة من رجاء الصانع، ليس استنساخاً شكلياً وإنما مضمونياً؛ هذا ما تطالب به مها أبو عين، بعد أن ترى في رجاء الصانع ثورة حقيقية على الواقع الاجتماعي المهيمن، فـ"برهنت على أن المرأة العربية عندما تريد وتصمّم على الثورة، فإنها تفعل دون أدنى تردّد وبكل جرأة وثقة بالنفس، ودون أن تلتفت ولو برمش عين إلى ذيل الأقاويل؛ لتجسّد رواية اللاموروث واللاتقليدي في الدور المنوط للمرأة، الذي ما يزال يحرم المرأة من حقّ قيادة السيارة"[1].

إذن، الصراع بين النسقين جزء محوري من طبيعة تلقي "بنات الرياض"، ويكاد يشكل هذا الصراع طبيعة الخطاب النسوي المسكون بمجابهة الوعي الذكوري المهيمن على الحياة والإبداع، وكانت ميزة هذه الرواية في اختراق المحظور الاجتماعي خاصة في مجال الحب والزواج؛ يقول عبد الرحمن المستاوي "إنها قفزت على أسوارنا، ودخلت إلى بيوتنا، ودلفت إلى غرف نومنا، وكشفت عن خصوصياتنا التي لا نريد من أحدٍ أن يقترب منها، ودائماً ما نحاول أن نخفيها حتى عن أنفسنا في بعض الأحيان"[2].

ولكن هذا الصراع بين الأنوثة والذكورة، لم يكن أكثر من قشرة خارجية، يصفها محمد العباس بقوله: "تسيّج رجاء الصانع "بنات الرياض" في شرنقة لفظية خادعة، إذ تختبئ تحت قشرتها امرأة على درجة من الهشاشة العاطفية والهامشية، فمهما أبدت من الجرأة والمغايرة، تظل نيئة، مشغوفة بنزار قباني المعبأ بكروموسومات الرجولة"[3].

لا أعتقد أنّ لدى المتلقين– عموماً– وعياً نسوياً حقيقياً يتصل بنظرية الكتابة النسوية التي تعي جيداً أبعاد الصراع بين النسقين الذكوري والنسوي في بنية المجتمع، وهو ما لم يتوافر فعلياً في رواية "بنات الرياض"، ومن ثمّ لا نتوقع أن يتوافر لدى متلقيها الذين لا يكاد معظمهم يعرف هذه النظرية أو يتفق معها.

(1) مها أبو عين: لماذا لا نستنسخ رجاء الصانع، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article3232.
(2) عبد الرحمن المستاوي: بنات الرياض، http://www.rajaa.net/v2/media.htm
(3) محمد العباس: بنات الرياض أبيزودات غرامية، http://www.rajaa.net/v2/media_12.htm.

### 3- مصطلحات التلقي النسوي:

هناك مصطلحات للتلقي النسوي؛ يستخدمها المتلقون بموضوعية وحيادية من جهة، أو بإسقاطية واستباحة من جهة أخرى، وهذه أكثر. بكل تأكيد لا نتوقع أن يستخدم النقاد والقراء هذه المصطلحات بحرفنة أو بأية معرفة أولية؛ انطلاقاً من أن التلقي النسوي (أو النقد النسوي) لم يمنهج مصطلحاته النقدية محلياً وعربياً، فهناك إشكالية بخصوص مشروعية هذا التلقي، مما يشعرنا بوجود غبن كبير تجاه مصطلحات التلقي النسوي المغيّبة جهلاً بها أو رفضاً لها.

تكشف بعض القراءات التي تناولت "بنات الرياض"؛ عن أنّ فيها سياقاً نقدياً نسوياً هشاً، ينبع من شكلانية كون الكاتبة أنثى، والرّاوية امرأة، وبطلات روايتها أربع أو خمس فتيات، ومتن روايتها نسوياً، ومواقفها تهمش الرجال والمجتمع وبذلك يصعب علينا أن نجد بنية تلقٍ تُشعر بوجود حراك للنقد النسوي، حتى الغذامي المعني بهذا الجانب أحال الرواية إلى نسقية ثقافية لا نسوية[1] على وجه العموم.

ومع ذلك غدت هذه الرواية ظاهرة فريدة متوهجة في طرح إشكالية المرأة في سياقيها الذاتي والموضوعي لا النسوي، فحملت نسقاً تنميطياً واضحاً للمرأة الضحية، حيث تكون المرأة "كبش فداء"، وحينئذ سيكون هذا المصطلح- بطريقة أو بأخرى- أهم مصطلحات التعبير عن اضطهاد المرأة وتهميشها من منظور التلقي النسوي على وجه العموم[2] فيما لو أردنا ذلك.

يتوقف مبارك الخالدي عند النسق النسوي، فيرى أن رجاء الصانع لا تقدم شخصيات نسقية أو مهزومة بالثقافي الذكوري السائد فحسب، إنما تقدم بطلات روايتها في بنية سردية تخضعهن لسلطة وهيمنة الصوت الواحد وزاوية الرؤية الواحدة- صوت وزاوية

---

(1) ينظر: عبد الله الغذامي، رواية الحارة الحديثة، جريدة الرياض، الخميس 29 شوال 1426هـ- 1 ديسمبر 2005م- العدد: 13674.

(2) ينظر قراءتنا: نموذج كبش الفداء النسوي، بحث منشور في كتاب الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، ملتقى الباحة الثقافي الثاني 1428هـ ص: 325-367.

رؤية الساردة التي تروي حكايات صديقاتها بصوت الساردة العليمة المنقحة، ومن ثمّ لا ديمقراطية في السرد[1]. فمثل هذه الرؤية المجازفة في قراءة النوايا، لا يمكن أن تكوّن منهجية نسوية؛ لأن نظرية الكتابة النسوية نظرية راديكالية لا ليبرالية، وقد كانت الكاتبة أكثر من متساهلة في إعطاء بطلات روايتها حرية التصرف إلى حد إلغاء الذات أحياناً في بعض المواقف.

كذلك، لا نجد عناوين لقراءات تحتفي بنسوية بنات الرياض باستثناء قراءات محدودة، منها- على سبيل المثال- مقالة لفاطمة المحسن بعنوان ("بنات الرياض" والاحتفاء بالرواية النسائية)، حيث تطرح بعض الإشكاليات النسوية، منها قولها: "تسوقنا رواية الصانع، ربما دون قصد من المؤلفة، إلى الشعور بورطة الرجل عندما يخضع إلى أعراف المجتمع الأبوي"[2]، وتقول أيضاً: "الاحتفاء بهذه الرواية، يعيد السؤال من أوله حول الكتابة النسائية من حيث قدرتها على حصد الانتباه، وبالأخص إذا وجدت داعمين حقيقيين، حيث تحل ضربة الحظ المدوخة"[3].

يبدو أنّ محمد العباس وجّه تحليل الصراع النسوي الذكوري في الرواية توجيهاً صحيحاً، وذلك عندما يرى أن رجاء الصانع "تعود بالمرأة إلى مرجعياتها التقليدية مهما حاولت الرواية إثارة الفضول لدى المروي والمسرود لهم (...) حتى وإن حاولت الكاتبة تغليب الهاجس الأنثوي باستعراض مفردات المرأة الحياتية وإكسسواراتها اليومية، فوجود مفردة "بنات" كبنية عنوانية، يعني رفع لافتة احتجاج نسوية ولو بشكل جمالي، يستبطن الكثير من حس التظاهر، ويفترض وجود مقابل ضدي وهو الرجل، الذي بالغت رجاء في التنكيل به كقيمة مضادة، ابتداء من دلالات أسماء الرجال القدحية، وهو ما يخالف افتراضات منسوب قيم الشر في الفعل الروائي، فكل الشخصيات الذكورية ارتكاسية، محقونة بقيم سلبية، مصابة بالخرس، مقابل فصيل من النساء الجريئات المتوثبات المبجلات

---

(1) مبارك الخالدي: المعلن والمسكوت عنه في (بنات الرياض)، جريدة الرياض، الخميس 24 المحرم 1427هـ- 23 فبراير 2006م- العدد: 13758.

(2) ينظر: جريدة الرياض، الخميس 24 رمضان 1426هـ- 27 أكتوبر 2005م- العدد: 13639.

(3) نفسه.

بأنوثة لا تقاوم، هي رأسمالهن الرمزي ومشروع خيباتهن على حافة الحب أو في المصحات النفسية"[1].

لن تكون رواية "بنات الرياض" بنية سردية حقيقية في تمثيلها للكتابة النسوية، كما خبرناها عند نوال السعداوي، وغادة السمان، وسحر خليفة، وقماشة العليان، وغيرهن؛ لذلك لم يوجد في تلقيها فعلٌ استقرائي أو قرائي نسوي ممتلئ بالمصطلحات النسوية، ومع ذلك لم يخل هذا الوضع الأفقي أو التسطحي من وجود مصطلحات عديدة، يمكن تشكيلها من خلال قراءة كل ما كتب عن هذه الرواية، وهو مما لا يمكن الإحاطة به في هذه الصفحات المحدودة.

## 4- توريط التلقي أو وعيه:

مسألة توريط التلقي أو وعيه من خلال الكتابة الكمية والنوعية عن رواية "بنات الرياض"، في مقابل عزوف هذا التلقي الذي اتصف بالانفعالية عن تواصله مع المشهد السردي المُنجَز ما قبل هذه الرواية وما بعدها، هي مسألة مربكة ومخيفة إلى حد بعيد؛ إذ إننا نجد بعض النقاد والقراء لم يقرءوا من الروايات غير "بنات الرياض"، بل إن بعضهم لم يقرأها أو قرأ بعض صفحاتها أو بعض ما كتب عنها، ومع ذلك يكتبون عنها بل يصولون ويجولون.فكانت هذه الرواية ليست سبباً في تورط كثير من المتلقين في الكتابة عنها والتعليق عليها بما يشبه الانطباعية والذوقية فحسب، وإنما أحياناً الدخول في دائرة الهذر والغوغائية والأحكام الجزافية وسيطول الأمر فيما لو تتبعت هذا الجانب!!.

لو كان التلقي على درجة من الوعي، ولديه اهتمام بالمشهد السردي كله على نحو ما اهتم وروّج لرواية "بنات الرياض"؛ لغدا بإمكاننا أن نتحدث عن مشهد نقدي خصيب في مجالي التلقي والوعي؛ وحينئذ سيتسنى لنا أن نتحدث عن ثقافة سردية إبداعية وجمالية لا بدّ من أن نُحسد عليها.

---

(1) محمد العباس: بنات الرياض أيزودات غرامية، http://www.rajaa.net/v2/media_12.htm.

الحقيقة أنّ تسمية الرواية "بنات الرياض" هي المحرض الرئيس على ما حدث من تلقٍ كمي متداعٍ، باستثناء عدد قليل من النقاد هم وحدهم المعنيون دوماً بمشاكسة الساردين بين الفينة والأخرى؛ لذلك كانت رواية "بنات الرياض" خطاباً توريطياً في حيز التلقي العام؛ فغدت الغاية الرئيسة من وراء هذا التلقي إدانة الساردة أو الدفاع عنها، ومن ثمّ فإن التلقي على هذا النحو كان في جلّه يدور حول معايير أخلاقية ومحاكمات للأقوال والمضامين، اعتقاداً بأن هذه المضامين واقعية سيرية لا مجازية، وهذا هو منشأ الخلل في بنية التلقي المعياري وسذاجته عندما لا يفرق بين الحقيقة والمجاز في الكتابة الإبداعية!!.

تصف رانيا القرعاوي وضع التلقي الهش في قولها الوجيه: "إننا مجتمعات هشة فكرياً، ونضخم الأمور؛ لنعطيها أكبر من حجمها الطبيعي، وهذا ما أظنه- كما تقول- حدث مع رواية "بنات الرياض"، بمجرد أن ظهرت رواية تحكي عن البنات انجذب إليها الكثير، وتحولت إلى قضية رأي عام، وأثارت جدلاً واسعاً"[1] وكذلك، ترى "باريس نجد"، فيما يشبه الصرخة غير الموضوعية، أن الانتشار المذهل لرواية "بنات الرياض" ثم رواية "الآخرون" هو أفضل ترجمه للمستوى المتدني الذي وصلت إليه عقول القراء"[2].

يبدو أننا أمام نوعين من التورط على مستوى التلقي: تورط معياري ثقافي عام يتصف بالهشاشة النقدية والتدني الجمالي لدى العموم، وتورط آخر واعٍ ونخبوي يتسلح بالنظرية الجمالية العليا، فيطبقها على النصوص الهشة كما يتصور التلقي المضاد، من خلال الحديث عن كبار النقاد والمبدعين الذين احتفوا بهذه الرواية وهذا يمكن أن يكون مجالاً لدراسة مستفيضة عن تورط العام والخاص في الكتابة عن هذه الرواية دون غيرها، مما هو أفضل منها مبنى ومعنى!!.

### 5- التابوهات بين الإثارة والفن:

لا شك في أنّ إشكالية الحب/ الجنس تعد أهم التابوهات التي ينظر إليها على أنها أكثر الجوانب استحضاراً للإثارة على حساب الفن والإبداع في كتابة المرأة وغيرها، يضاف

(1) http://www.sayidaty.net/NewsList.asp?NewsID=339&MenuID=21&BoxID=21.

(2) http://vb.eqla3.com/archive/index.php/t-214167.html.

إلى ذلك ما يستدعيه هذا الجانب (الحب والجنس) من تداخلات إشكالية أيضاً ومثيرة مع كل من الدين والسياسة والهيمنة القبلية والأعراف الاجتماعية؛ وهذه تشكل في مجملها نقيضاً واضحاً للاحتفاء بالفن والجماليات والإبداع؛ أي أن المبتدئين في الكتابة السردية غالباً ما ينهجون نهج الإثارة والصدم والفضائحية للتعويض عن محدودية خبراتهم السردية على مستوى جماليات الشكل الفني ولعبة السرد المحتفى بها عادة عند المحترفين في هذا المجال وهذا يعني أن روايات "عبير" وأجاثا كريستي" وما ينهج نهجهما من روايات التسلية والترفيه؛ اتكأت على الخطابات العاطفية الرومانسية أو الجنسية الإثارية أو البوليسية الإجرامية، وهي في العادة أكثر شيوعاً من غيرها؛ لأنها سرديات غير فنية في مجمل القول لا تفصيلاته.

جاءت مقدمة رواية بنات الرياض توحي بوجود فضائح كبرى لأسرار البنات في مدينة الرياض، وهذا ما جعل عبد الله بخيت يقرأ الرواية ثلاث مرات كما يقول، باحثاً عن الفضائح (أي بعض التابوهات)، ليكتشف في المحصلة أنّ الرواية عارية من هذه الفضائح الموهمة للمتلقي، والتي لم توجد مطلقاً، يقول: "قرأنا خمسة أنماط من المجتمع السعودي، ولم نر أي شيء يشي بأن هناك فضائح أو خروجاً على المألوف لم يُرتكب في كامل النص سوى معصيتين لم تتكررا بعد ذلك (...) أما بقية الأحداث فكلها أحداث تقليدية تمارسها كل البنات في السعودية"[1]. فهذا الإيحاء بوجود فضائح هو إعلان تجاري تسويقي خادع وغير فني مارسته الكاتبة، ومع ذلك تتبع القراء مواضع الإثارة المختلفة في الرواية[2] فكانت سطحية لا جوهرية عند البعض، وفاحشة عند آخرين؛ وأستغرب أن يفسر محمد أبو حمراء زخم تلقي الرواية بـ"أنها جاءت بلغة أقرب إلى الفجور منها إلى العقل، وأقرب إلى البذاءة التصويرية منها إلى الاحتشام"[3]، فلا فجور ولا بذاءة في الرواية فيما أتصور!!

يبدو أن تابوهات (الجنس والدين والسياسة) لم تكن وراء نجاح هذه الرواية على مستوى التلقي، وإنما ولدت الإثارة من خلال لعبة سردية شكلية قائمة على تكنيك الرواية "سيرة وانفضحت"، ثم من خلال ترويج كلمة القصيبي التي كانت إعلاناً رعدياً للرواية، ثم

---

(1) عبد الله بخيت: بنات الرياض، جريدة الجزيرة، السبت 10 شوال 1426، العدد: 12098.

(2) ينظر ما تتبعته دانية شويعر في مقالتها: بنات الرياض بين الواقع والخيال!، جريدة الرياض الجمعة 18 المحرم 1427هـ- 17 فبراير 2006م- العدد 13752.

(3) محمد أبو حمراء، "بنات الرياض" العمل الضجة، المجلة الثقافية، العدد: 130، الإثنين 19 شوال 1426.

من خلال عنوان الرواية اللافت "بنات الرياض"[1]، وهذا ربما هو الأهم إلى حد أنْ يُنظر إلى أنّ الرواية في مجملها لم تتجاوز كلمتين[2] وقد بين خالد الرفاعي أن الجرأة في بنات الرياض لفظية لا فكرية؛ حيث "تمثلت هذه الجرأة في اختيار الكاتبة الذكي لعنوان الرواية بدقة متناهية (..) ونحن عندما نمنحها وصف الذكاء في اختيارها للعنوان، إنما نستدعي هدفها من ذلك ألا وهو «استدراج» القارئ، والحصول على انتباهه كاملاً"[3].

على أية حال، يبدو أنني سأتفق مع رأي صالح الغامدي، الذي يرى أن نهج الإثارة في هذه الرواية لم يأت من تفعيل سياق التابوهات، وإنما هو "مرتبط إلى حدٍ كبيرٍ بالأسلوب الصدامي الذي انتهجته الكاتبة بوعي تام في معالجة هذه القضايا المهمة"[4]، الخاصة بوضع المرأة في المجتمع.

لم تنتهك رواية "بنات الرياض" تابوهات الجنس والدين والسلطة، وإنما كسرت بعض القيم الاجتماعية المتناقضة، واحتفت بتوجيه انتقادات حادة إلى الذكورة؛ انتصاراً لقضايا المرأة، وإنعاشاً لظروفها الإنتاجية في المجتمع.

وفي المحصلة، نرى أنّ ما حدث على مستوى التلقي كان بتاراً عندما استل بعض العبارات من سياقاتها، واتخذها ذرائع لإدانة الرواية والساردة، وإدانة كل من تعاطف معهما، تحت مظلة إعلان الحرب على العلمانيين الذين يسعون إلى إفساد المجتمع وما أن عُرفت هذه الرواية على حقيقتها بأنها استفزازية في جوهرها، ركدت مياه الخلاف، وغدت الرواية تباع بلا رقيب أو حسيب، وما عادت تلفت الانتباه كثيراً، كونها ظاهرة أو موضة توهجت، ثم ما لبثت أن انطفأت؛ لتغدو إشكالية تلقٍ أكثر من كونها إشكالية نص يثير الصراعات أو الخلافات!!.

(1) ينظر على سبيل المثال مقالة: عبد الله ناصر الداوود: بنات الرياض أسباب الإثارة والشهرة، جريدة الرياض، الخميس 3 محرم 1427هـ- 2 فبراير 2006م- العدد: 13737.

(2) ينظر على سبيل المثال، قراءة خالد السلمان: بنات الرياض رواية في كلمتين، http://www.rajaa.net/v2/media_59.htm.

(3) خالد الرفاعي: بنات الرياض "الإبداع" و"النقد"، جريد الرياض، الخميس 12 من ذي الحجة 1426هـ- 12 يناير 2006م- العدد: 13716.

(4) صالح الغامدي: غواية البوح، المجلة الثقافية، العدد: 132، الإثنين 3 ذي القعدة 1426.

## 6- معيارية التلقي وانفتاحه؟!:

في مشهد التلقي السردي العام شديد التناقض، هناك معيارية شائعة، وأحكام جاهزة تطلق جزافاً، ولا يمكن اعتبارها منفتحة أو متساهلة، وإن بدت تفتعل هذا النهج على المستوى الشكلي أحياناً وقد عبر كثير من القراء عن هذه الازدواجية في تلقي "بنات الرياض"، ومن ذلك ما يقوله محمد العسيري: "اتضح من خلالها (بنات الرياض) تلك الفجوة التي تدل على بدء تكوّن الطبقيّة الثقافية، بين التي تنظر للعمل كونه فتحاً جديداً في عالم الرواية، وبين تلك التي ترى أنه مجرّد سردٍ يغوصُ في الإثارة وتابوهات المجتمع المحظورة بلغة محكيّة لا تضيف لمنهج الرواية أية قيمة أدبية، وهو الأمر الذي يمنح أيّ عمل أدبيّ أو غير أدبي فرصة تجاوز الأرقام القياسية في التوزيع"[1].

لنقرأ– على سبيل المثال– كلام صفية المزين في توصيفها الإنشائي واضح المعيارية، وهي تجعل الرواية تتربع على قمة هرم: "الأديبة الصغيرة سناً.الكبيرة قدراً رجاء بنت عبد الله الصانع الأديبة التي أذهلتنا بروعة أسلوبها واستطاعت أن تتجول في ردهات قلوبنا وتتسلل بخفة، لتسمع حديث وساداتنا.تأخذ قهوتها على أريكة جراحنا تتندر على تناقضاتنا.بنفس الوقت الذي تمارسها فيه بكل واقعيتها.تغمس ريشتها في "المسكوت عنه" وترسم على الورق ما ندركه بعقولنا.وما تم إلقامنا إياه مع الرضعة الأولى وما نعجز عن الحديث عنه بصوت مرتفع في مجتمع لا تزيده الأيام إلا تعقيداً.تصبغ شفتيها بلون "فضائحنا" وتمارس فعل الكتابة بإيمان.وأمل يحدوها نحو التغيير للأفضل منطلقة من قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡ﴾. ترش "دقة وتوم وشطة" على حكاياتنا العسيرة على الهضم.و"تذب" و"تنكت" على واقعنا المر فتجعلنا نقهقه ألماً!"[2]. هذا التلقي النسوي هو– بكل تأكيد– خطاب مجاملة، وأحكام جاهزة على طريقة المدائح الشعرية، وهنا تبدو الكتابة ذات إنشائية معيارية

(1) محمد علي العسيري: "بنات الرياض" نجحت في طرح بعض القضايا وفشلت في معالجتها درامياً، http://www.rajaa.net/v2/media_120.htm.

(2) http://www.rajaa.net/v2/celebration.htm.

نسوية واضحة؛ ابتداء من الأديبة الكبيرة قدراً وانتهاء بالقهقهة ألماً؛ على طريقة "شر البلية ما يضحك" وهذا التلقي أيضاً من نوعية القهقهة ألماً.

وإذا كانت هذه المعيارية تنهج طريقة الترويج للرواية، فإننا نجد معيارية أخرى لا تبقي للرواية ولا تذر، مما ينضوي تحت معيارية المصادرة والاستلاب والإلغاء، ومن ذلك- على سبيل المثال- ما تقوله أمل طعيمي: "انتهيت للتو من قراءة ما سمي (رواية)، وقد بحثت عما يمكن أن يجعل من هذا العمل رواية فلم أجد!! صحيح أنه يرتكز على الحكاية، والحكاية أو الحكي أسلوب نستخدمه كلنا بلا استثناء ونطلق عليه عادة سواليف ومنا من يجيد حكي السالفة ومنا من لا يجيدها، أما رجاء الصانع فتميزت بأنها ذات قدرة جذابة على الحكي والحكي فقط كنت أقرأ وأتابع تقليب الصفحات وأنا أقول لنفسي (والله وجاء اليوم الذي نسمع فيه التصفيق لخفافيش الإنترنت)"[1]؛ وفي هذه العبارة الأخيرة (خفافيش الإنترنت) تبدو بصمات السادية الثقافية واضحة!!.

طبعاً لا مندوحة عن وجود الرأي المتزن الذي يرفض اتجاهين متناقضين في العمى الثقافي، على نحو كلام يوسف أبا الخيل في مقالته "بنات الرياض بين ذوقين"، حيث يقول: "في تقديري أن رواية «بنات الرياض» لم تكن كما وصَمَها المحافظون، كما لم تكن أيضاً من الجانب الآخر وفقاً لما وصفها به واحتفى بها رواد الاتجاه المنفتح على الحداثة، يكفي أن نتذكر أنها العمل الإبداعي الأول لهذه الشابة، ومعلوم ما يكتنف البدايات من الصعوبات الطبيعية التي لا بد أن ترافق أي عمل بشري ناهيك عن العمل الإبداعي بالذات، الذي لا يحتاج إلى شيء قدر حاجته إلى استمرارية الممارسة وتنوعها لتجاوز صعوبات البدايات"[2] ويمكن أن أشير في هذا الجانب إلى قراءة ميسون أبو بكر التي بدأت تقرأ بمعيارية مستنكرة للفضائحية المتصورة عن الرواية، ثم ما لبثت أن تحولت إلى قارئة متعاطفة مع الرواية، وهي

---

(1) أمل طعيمي: سواليف بنت الرياض: الأحد 16-11-1426هـ الموافق18-12-2005م، العدد: 11874 .وينظر أيضاً تعليقات كثيرة تعد الرواية ضعيفة: متابعون اعتبروها رواية ضعيفة مترهلة صنعت زوبعة لا تستحقها، جريدة المدينة http://www.rajaa.net/v2/media_71.htm.

(2) يوسف أبا الخيل: بنات الرياض بين ذوقين، جريدة الرياض، الأحد 6 المحرم 1427هـ- 5 فبراير 2006م- العدد 13740.

تكتشف فيها تحولات إنسانية عميقة، تكشف عن ذات ساردة واعية لا فاضحة في رسم مسلكيات بطلاتها[1].

ما أن بدأت أقرأ خطابات التلقي في سياق المعيارية والانفتاح حتى شعرت بالفوضى غير الخلاقة على أية حال؛ إذ يمكن أن نسطر معجماً ضخماً في ألفاظ الإنشاء المعياري المتضخم إلى حد الانتفاخ المرضي وقد غدا وضع التلقي على هذا النحو معنياً بالمعيارية الأخلاقية، وغير معني بالانفتاح أو التروي في قراءته لرواية "بنات الرياض"، التي شعر كل من قرأها أنها ضد الواقع السائد بطريقة مستفزة أحياناً!!.

**التركيب:**

يجسد سياق حديثي عن تلقي رواية "بنات الرياض" بصفتها ظاهرة سردية إشكالية أثارت زوبعة تلقٍ عارمة، ثم ما لبثت هذه الزوبعة أن خفّت حدتها تدريجياً، عدداً من الملامح العامة التي اتصف بها التلقي على وجه العموم وفي المجال النسوي على وجه الخصوص؛ لعلّ من أبرزها السمات أو المحاور الآتية:

1- جعلت مقاربتي عن التلقي بمفهومه العام، وقد همشت القراءات النقدية الوجيهة في رؤاها وجمالياتها، كقراءات الغذامي، والزهراني، والغامدي، والعباس، وغيرهم من النقاد والأكاديميين؛ لأن التلقي له علاقة باستقبال الرواية؛ لا بإنتاجها نقدياً، وإن كان هذا الإنتاج جزءاً من التلقي الأكثر وعياً واستقراءً. يرى أحمد عائل فقيهي أن هذه الرواية كشفت عن خلل حقيقي يتمثل في الخفّة التي يتم من خلالها التعامل مع الأعمال الأدبية سواء أكانت شعرية أم روائية أم قصصية. وطغيان ما هو شخصي على ما هو ثقافي وفكري وعلمي ومنهجي. وتقديم القيم الاجتماعية السائدة بكل خلفياتها المعقدة والشائكة على القيم المعرفية[2].

(1) ينظر: ميسون أبو بكر: د. رجاء لم توقفها إشارات المرور!، جريدة الرياض، الخميس 6 من ذي القعدة 1426هـ- 8 ديسمبر 2005م- العدد: 13681.

(2) أحمد عايل فقيهي: بنات الرياض ومحاكمة النص الغائب، http://www.rajaa.net/v2/media_133.htm.

2- تشكلت الرؤى النسوية الخاصة بتلقي هذه الرواية من عدة منطلقات، هي: المرأة الكاتبة، والمرأة الراوية، والمرأة البطلة، والمرأة المتكلمة أو المسرودة، والمرأة الإلكترونية المختلفة، والمرأة المتضادة مع الذكورة والمجتمع ومرجعيات الأعراف والتقاليد، والنص الفضائحي أو ما يوهم بأنه فضائحي!! ومع ذلك لم تكن هناك أية رؤى نسوية عميقة من منظور النقد النسوي أو غيره وما كان ليس بأكثر من ملحوظات تعود إلى موضوع الكتابة وهو المرأة.

3- تعد رواية "بنات الرياض" ظاهرة سردية متوهجة، وقد لعبت عوامل المرجعيات الخارجية داخل بنية المجتمع وبالذات الإلكترونية في جعلها ظاهرة تلقٍ عامة وقد انشغل المتلقون في البحث عن الأسباب التي جعلت هذه الرواية ظاهرة، ربما كان من أهمها على مستوى الرواية من الناحية النسوية تسميتها "بنات الرياض"، وكلمة القصيبي التي تشيد بعالم هؤلاء البنات بصفته عالماً ساحراً ومسحوراً يلخص عبد الله الخريف نجاح الرواية، بقوله: "كاتبة الرواية امرأة!! وجريئة في طرحها، العنوان جذاب ومثير، تقديم غازي القصيبي لها، الأحداث التي تشد الناس لاكتشاف خبايا هذه الطبقة، والكتاب ممنوع فكل ممنوع مرغوب، ظهورها في الصحف واللقاءات التلفزيونية، وأصبحت تشاهد صورتها في كل صفحة!!"[1].

4- تشكل النسق الاجتماعي النسوي المخملي في الرواية، فنشأت الحارة النسوية على رأي الغذامي، وهذا النسق لا بدّ من أن يكون محاطاً بنسق اجتماعي بطرياركي صارم في مجتمع تعوّد على أن تكون نسقيته ذكورية؛ لذلك انشغل التلقي بهذا النسق الاجتماعي، فكانت الرواية إشكالية أخلاقية لا جمالية، وواقعية لا مجازية، وفضائحية بلا فضائح والغاية من ذلك إشعال موجة الصراع الثقافي حول الكتابة، كما عودنا على ذلك المشهد المحلي، مع جديد وهو استخدام النسيجية والفضائية للترويج للرواية، وبث هالة من الصراع المعياري حول شكليات سردية لا جوهرية في الرواية أو في الثقافة والإبداع.

---

(1) عبد الله الخريف: رواية تستحق بعضاً مما ذكر لا كله، جريدة الرياض، الخميس 29 شوال 1426هـ- 1 ديسمبر 2005م- العدد: 13674.

5- لم تحظ عملية التلقي باستخدام المصطلحات القرائية النسوية؛ لأنّ الرواية لم تكن نسوية مجابهة إلى درجة واضحة، وإن نظر بداية إلى أنها نسوية، ثم ما لبث أن عاد النقد ليؤكد أن هذه الرواية لم تخرج عن الأطر الاجتماعية السائدة أو المشروعة في تصرفات المرأة في الطبقة المخملية على وجه التحديد. ومع ذلك يمكن استخلاص بعض المصطلحات من خلال بعض القراءات التي تهتم بهذا الجانب، الذي يحتاج إلى قراءة استقرائية شاملة.

6- اتضح من خلال تلقي هذه الرواية أن طبيعة هذا التلقي جاءت انفعالية تحفزية استثارية،لا منهجية منطقية واعية عموماً. وأن وسائل الإعلام الورقية، والفضائيات، والعلاقات الإلكترونية المتنفذة فتحت الباب على مصراعيه لهذا النهج الصاخب في آن، ليتلاشى في آن آخر؛ حيث لم يعد هناك اهتمام واضح بهذه الرواية؛ لأنّ منعها في البداية عمل كثيراً تجاه ترويجها وانتشارها؛ وهكذا غدت هذه الرواية لا تذكر كثيراً، مثلها في ذلك مثل ما حدث مع رواية 'الفردوس اليباب' (1998) لليلى الجهني، و'سقف الكفاية' (2002) لمحمد علوان، و'ملامح' (2006) لزينب حفني، و'الحزام' (2001) لأحمد أبي دهمان وإن كانت هذه الروايات أقل حدة وإثارة على مستوى التلقي العام، بالرغم من أنها أكثر جرأة وصدماً من رواية 'بنات الرياض'، وربما يعود السبب في ذلك إلى أن هذه الرواية (بنات الرياض) رواية إلكترونية مبنى ومعنى وتلقياً!! وبذلك جاءت- من منظور أميمة الخميس- في ثوب 'صوت جديد يتشكل ويتبلور ويعبر عن جيله بشكل حر ومستقل وقادر على القفز خارج السياق بغرض تأمله من الخارج والتعبير عنه'[1].

7- عدم تفريق التلقي- كما أسلفت- بين الحقيقة والمجاز، وهذه تعد من أبرز إشكاليات تلقي كتابة المرأة؛ فلو قرئت الرواية بصفتها مجازاً لما حدثت هذه الضجة كما أن الرواية اعتبرت سيرة لكاتبتها: 'وبأنها كانت مقترفة عدة محظورات، وفي هذا الصدد فإنه يجب عليها التوبة، وعلى أهلها أن ينصحوها على فعلها المشين! هذا النوع من

---

(1) أميمة الخميس: صباح الخير يا بنات الرياض، جريد الجزيرة، الخميس، العدد: 12082، 24 رمضان، 1426.

التلقي كان مبنياً على جهل عميق بشأن الكتابة التي يمارسها الكاتب أو الكاتبة؛ بمعنى أن المجتمع يرى في الرواية أنها وسيلة لإدانة الكاتبة وتلقط أخطائها وعثراتها، وبدلاً من أن تكون الرواية مرآة لأخطاء المجتمع أو بعضها صارت مرآة لأخطاء الكاتبة[1]!.

8- هناك سياقان مهمان؛ نرى أنهما قد وسما بالرغم عن إيديولوجياتنا الثابتة والمستقرة أو المتنورة الكتابة السردية الحديثة بسمات لم تكن مألوفة أو مهمة قبل عشر سنوات على سبيل المثال، وهما: أولاً سرد المراهقين، أي شيوع ظاهرة سرد طلاب الجامعة وطالباتها، ولعلّ هؤلاء يعتقدون أنهم من خلال تجاربهم الجامعية والعاطفية والإلكترونية وعلاقاتهم بعضهم ببعض قد غدوا أصحاب تجربة سردية عظيمة وعميقة وإشكالية، تستحق أن تكتب بأيديهم وأن تكون بين أيدي المتلقين من فئتهم بالدرجة الأولى، وغالباً ما تكون هذه الكتابة السردية على درجة عالية من تفعيل الخطاب الإلكتروني وعلاقاته وأسمائه المستعارة ولغته الركيكة أو 'العربيزية' المبررة فنياً؛ بصفتها لغة تداولية تسعى إلى أن تكون ذات صبغة شاعرية أو وجدانية مسكونة بالجرأة والاختلاف!! ثانياً، طفرة سرديات (كاتبات الرواية)؛ أي شيوع ظاهرة البنات الساردات، اللائي يطلق عليهم لقب (كاتبات الرواية) لا الروائيات؛ إذ إن تسمية الروائية لها وهج تجربة إبداعية خاصة؛ فنقول- على سبيل المثال- الروائية رجاء عالم وكاتبة الرواية رجاء الصانع، وإن كانت هاتان التسميتان أيضاً قد غدتا تطلقان كيفما اتفق في الفضائيات والمواقع الإلكترونية.

9- لم تكن العناوين الستة التي تداخلت من خلالها مع تلقي رواية 'بنات الرياض' سوى مداخل بدت متورطة أو غير ذكية؛ لأنها تصلح عناوين فصول رسالة دكتوراه فيما أتصور فلا يمكن أن أستوفي الحديث حول ظاهرة 'بنات الرياض'، ودور النسق الاجتماعي النسوي، ومصطلحات التلقي النسوي، وتوريط التلقي أو وعيه، والتابوهات بين الإثارة والفن، ومعيارية التلقي وانفتاحه- في عدد محدود من الصفحات؛ لذلك آمل أن تشكل هذه المداخل منافذ لدراسات أخرى أكثر جدية وفعالية مما قمت به!!.

---

(1) سمير بن عبد الرحمن الضامر: تشهر مخالبها سرداً، جريدة اليوم، الأربعاء 02-01-1427 هـ الموافق 01-02-2006م.

10- لم يقتصر التلقي على رواية "بنات الرياض" وحدها، وإنما هناك قراءات وتعليقات كثيرة، تداخلت مع القراءات التي تناولت هذه الرواية، سواء أكان هذا التناول موضوعياً أو مدحاً أو قدحاً، ولعل قراءة الغذامي حظيت بالنصيب الأكبر من التداخل معها، وهذا ما يشكل ظاهرة صغرى هي قراءة القراءة، وأحياناً يكون الرد على القراءة بعيداً عن الرواية، بل يتحول إلى نكش أوراق قديمة!! كذلك أدخلت روايات نسوية أخرى في هذا السياق، مثل روايات: "الآخرون"، و"بنات من الرياض"، و"الفردوس اليباب"، وغيرها.

11- جاءت عناوين القراءات أكثر إثارة وإيحاء من متونها، وفي هذا السياق يمكن أن تشكل العناوين بصفتها مراكز إشعاعية ظاهرة سيميائية ممتلئة بدلالات النّسوية وإيقاعاتها الاجتماعية والجمالية، في زمكانية الهيمنة الإلكترونية والإعلامية.

12- بالرغم من كل ما كتب أو قيل عن رواية "بنات الرياض"، إلا أنها في المحصلة تشكل ظاهرة سردية أغنت المشهد السردي كثيراً، وأشعلت حريقاً في ركام تكلس النقد وغيابه، وأنها فضحت النهج المعياري في التلقي الانتحاري، وهو ينظر إلى الخطاب السردي من منظور الواقعية التسجيلية، أو السيرية الفضائحية، أو انعدام الأخلاق والقيم، أو المصادرة للجماليات أو المبالغة في إسقاطها على الخطاب!!.


محمد خطاب

# الفصل الخامس

# بدايات النقد السردي

## بين النص المكتوب والنص المنظور




محمد خطاب

# الفصل الخامس

# بدايات النقد السردي

## بين النص المكتوب والنص المنظور

**"ما شأن القصة عندنا؟! وكيف يمكن أن تكون كالقصة الأوروبية، قد بلغت أزهى مراحلها، وأعلى ذراها؟ إنّ هذا لن يكون إلا في البعيد البعيد من الزمان وأخشى أن أرجح استحالة حدوث ذلك أيضاً"[1].**

**حسين سرحان- 1945م**

### تقديم:

يناقش هذا الفصل بعض قضايا النقد السردي في الأدب العربي السعودي الحديث، في مرحلة النشأة (ما بين عامي 1930 و1960م) دون أن يكون لهذا التحقيب أية دلالات فنية، ونتخذ من إشكاليتي نقد النص المكتوب أو المشهد السردي المنشور آنذاك من جهة، والتنظير للنص الغائب أو المنظور (أي المنتظر) أن يكتب من جهة ثانية، إطاراً بحثياً؛ بهدف التعرف إلى آليات النقد السردي المتواضع، الذي يعدّ في مجمله مقالات منشورة في الصحف، مثل: "صوت الحجاز" و"المنهل"، أو في بعض الكتب الأدبية والنقدية الصادرة آنذاك، وتحديداً ما كتب في مقدمات بعض الروايات والمجموعات القصصية!!

ليس القصد من وراء هذا البحث أن نستقصي مجمل ما كتب في سياق النقد السردي في مرحلة النشأة- على قلة ما كتب في هذا المجال- بقدر أننا سنسعى إلى أن نتخذ

---

(1) عبد الله الحيدري: آثار حسين سرحان النثرية، جمعاً وتصنيفاً ودراسة (ثلاثة مجلدات) نادي الرياض الأدبي، ط1، 2005، ص: 256.

من بعض النماذج النقدية المتاحة مدخلاً؛ لنتمكن- من خلال هذه النماذج- من توضيح بعض الأسس التي نشأ في سياقها النقد السردي عند الروّاد، الذين إن تعمقنا في تأسيسهم الثقافي والإبداعي؛ سنجد أنهم يمتلكون ذائقة أدبية وثقافية عالية، ربما تكون أكثر وعياً وتنويراً- أحياناً- مما نجده عند بعض النقاد والمبدعين في أيامنا هذه (زمن الانفجار المعرفي الإلكتروني)!!.

سنكتشف أن النص السردي المكتوب آنذاك، يدفع باتجاه نقد سردي تنظيري، وفي سياق رؤى نقدية غير راضية- عموماً- عما كتب من نصوص سردية، كماً ونوعاً[1] ومن ثم سنجد أن هناك إشارات نقدية واضحة وصريحة؛ تختزن وعياً نقدياً سردياً حالماً، يؤكد مسألة أن الكتابة السردية الحقيقية لم تتحقق في كثير من النصوص السردية المكتوبة محلياً؛ وهذا ما تأسّف له- كثيراً- بعض كتاب ذلك الزمن، مع استشعارهم بأهمية الرواية، بل عالميتها!!.

ولا شك في أن هذا التصور النقدي الإشكالي المطروح في هذا البحث بين النص المكتوب والنص الآخر المنظور يحتاج إلى بحث واستقصاء؛ خاصة أن صياغة العنوان وبعض التصورات عنه تعني وجود حراك ثقافي سردي في مرحلة النشأة، يشتغل أول ما يشتغل على هذه الإشكالية (إشكالية المكتوب والمنظور)، بصفة الفن السردي بمفهومه الحديث فناً مستورداً من الغرب، وفي ظل نظرة ثقافية محلية تقليدية عامة،كانت تنظر إلى كتابة القصص على أنها مما لا يشرف الكتاب المعنيين بها، إن لم يخرجوا من دائرة الانتساب إلى العلم والفضل والأدب[2].

(1) يقول محمد امين يحيى: "والقصص في الحجاز– وهذا لب الموضوع– بالنسبة للأمم الأخرى- لا يزال متأخراً حتى هذه اللحظة" **أدب القصة**، صوت الحجاز، ع453، 1940، ص: 4 وقد تطور هذا الفن في تصور الكاتب نفسه عام 1955، فقال: "نستطيع أن نقول الآن: إن لدينا قصة، وأننا بدأنا نتطور في فن القصة، وأن أدب القصة عندنا قد أصبح ذا مكانة لا بأس بها" **تطور أدب القصة عندنا**، المنهل، ع1-2، 1955، ص: 88، ويقول إبراهيم هاشم فلالي: "إن بلادنا متأخرة جداً في أدب القصة" **المرصاد**، النادي الأدبي، الرياض، ط3، 1980، ص: 233.

(2) يقول محمد عالم الأفغاني: "إن كثيراً من إخواننا الكتاب والأدباء ينظرون إلى الرواية كسقط المتاع، لا يشتغل بها من ينتسب إلى العلم والفضل والأدب"، "**الرواية الأدبية وحاجتنا إليها**"، مجلة المنهل، م5، ع6، ص: 105، وينظر ما كتبه بكري شيخ أمين: **الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية**، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1986، ص: 461- 464.

في المحصلة، لا يمكن وضع منهجية نقدية صارمة لهذه المقاربة؛ لأنها بحث واستنتاج في شتات نقدي سردي غير مجموع أو موثق، وتهيمن عليه المعارك الأدبية والشللية الإعلامية أو الصحفية، وبذلك فإن الغاية المنهجية تكمن في التعرف إلى الظاهرة السردية المكتوبة والمنظورة في التصور الثقافي النقدي العام آنذاك؛ من خلال بعض النماذج النقدية الأكثر تداولاً.

من هنا يحرص مدخل هذه المقاربة على الاسترشاد بالنماذج من أجل إصدار أحكام غير معيارية أو جازمة فيما يتعلق بالملامح العامة لثقافة الرواد الجمالية في السرد، وعلاقتهم المتطورة بالكتابة السردية التي يفترض أنها غدت ذات مكانة مهمة من خلال الصحافة وانتشار التعليم، أو أنها صارت موازية للشعر ذي الثقافة الشفاهية، على أقل تقدير في الخمسينيات الميلادية من القرن الماضي!!.

## في المصطلح:

لم يتمكن الرواد من تحديد المصطلحات السردية للفصل الدقيق بين الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، والحكاية، والمقالة القصصية، والمقامة، والخبر، وما إلى ذلك من نصوص تقترب من السرد أو تبتعد عنه، فقد اختلطت عليهم مصطلحاتها في ظل وجود نهج عام يتمثل في شيوع مصطلح قصة الذي هيمن على السرد كلّه، في حين نجد مصطلحي الرواية والقصة قد يطلقان على القصتين الطويلة و القصيرة، كذلك تطلق مصطلحات قصة وقصة قصيرة وأقصوصة وأقصوصة صغيرة على القصص القصيرة والحكايات والطرف والأخبار[1].

إنّ المصطلح النقدي الدقيق في توصيف النصوص السردية يشكل مدخلاً رئيساً في تحديد جماليات النص الأدبي السردي في سياق خصوصيته؛ لا في سياق تداخل الأجناس أو تراسلها.وما دامت المصطلحات الواصفة للسرديات غير محددة أو عشوائية في استخدامها،

(1) ينظر عن إشكالية المصطلح عند الرواد: سحمي الهاجري: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1987، ص: 6- 29.

وما دام الفن القصصي أو السردي غير واضح المعالم أو التقسيمات؛ فإن النقد السردي آنذاك كان ينحو منحى الحديث عن الظاهرة القصصية في عمومياتها لا خصوصياتها، وبذلك نافس أدب القصة بصفته أدباً نثرياً أدب الشعر على صفحات الصحف، وعدت قصة القصة المحلية شبه الغائبة أو الضعيفة فنياً أمام الحضور المكثف للشعر، أهم إشكالية تواجه النقاد عند تناولهم للسرد (وتحديداً للرواية) المتدفق بالحياة في الغرب، والمضمحل في المشهد الإبداعي المحلي آنذاك.

لذلك جاءت تسمية "قصة القصة" عنواناً نقدياً محزناً من خلال دلالته على غياب فاعلية هذا الفن من جهة الفن والجماليات، ومن ثمّ يمكن التعرف من خلال هذا العنوان "قصة القصة" إلى وضع القصة المضطرب وظروف نشأتها الهشة في المنظور النقدي[1]؛ هذا المنظور الذي لم يتجاوز– عند النقاد الرواد– عدداً محدوداً من الرؤى النقدية الانطباعية العامة القصيرة، وما أنتج في ضوئها من آراء وتعليقات محدودة– هي الأخرى– على القصص المكتوبة التي نشرت في صحيفة "صوت الحجاز" ومجلة "المنهل" على وجه التحديد.

إن نتأمل قراءة العواد– وهو من أبرز نقاد عصره (واصطلاح نقاد هنا فيه كثير من التساهل)– لنص "مرهم التناسي" لعبد القدوس الأنصاري، سنجد أنه ينوع في استخدام المصطلح عند توصيف النص الذي هو قصة قصيرة ما بين تسمياته الخاصة، وتسميات كتاب القصص والنقاد في عصره، فكانت التسميات على النحو التالي: الرواية، والرواية الصغيرة، والقصة الطويلة، والقصة، والقصة القصيرة، والأقصوصة، والحكاية، والنادرة الجحوية[2].

هكذا، نجد أنّ القصص الفضفاضة في تسمياتها ومصطلحاتها، تفضي إلى لغة نقدية فضفاضة أيضاً، وإلى هوية ثقافية سردية يختلط فيها أحياناً الحابل بالنابل، ومن ثـمّ نرى أن المنظور عن الرواية أو القصة القصيرة أكبر بكثير مما هو موجود في الواقع آنذاك.

(1) ينظر: عبد القدوس الأنصاري: **قصة القصة عندنا**، المنهل، م15،ج7، 1955، ص: 333- 334.

(2) ينظر محمد حسن عواد: **النقد الفني وفعاليته في الأدب**، **أعمال العواد الكاملة**، المجلد الأول، دار الجيل القاهرة، 1981، ص: 368- 383.

## النص السردي المكتوب: إشكالية الفن والمضمون

انطلاقاً من كثير من الأحكام النقدية شبه المعيارية التي تجعل النصوص السردية في مرحلة النشأة نصوصاً ضعيفة فنياً، أو أنها نصوص تتخذ الفن وسيلة ثانوية جداً لإبراز المضمون التعليمي المثقل بالوعظ والإصلاح[1] فإن النقد السردي عند الرواد لم يتجاوز هذا التوصيف؛ فوجدنا النقاد أنفسهم ينساقون إلى المضمون، بصفته مجالاً أسهل من الفن للتوسع في نقده أو تقريظه من أوجه عديدة؛ غايتها إبراز أهمية القصص في الاحتفاء بالإصلاح والتربية والأخلاق والفكر، وفي المقابل كان الحديث عن الفن أو الجماليات حديثاً عابراً أو متسرعاً، يشير إلى التقصير الفني أو إلى وجود جودة فنية محدودة لدى كتاب القصص عموماً، مما جعل قصصهم بعيدة عن الاحتفاء بفن القصة وجمالياتها؛ وربما تعد مثل هذه المصادرة الانطباعية باسم النقد من أسهل الطرق التي يلجأ إليها بعض النقاد من ذوي النقد المتواضع؛ لإراحة أقلامهم من ركوب عناء تتبع جماليات هذا الفن في سياق جماليات النشأة وإرهاصاتها الفنية، لا جماليات التجريب والتحديث على أية حال!!.

وربما كان فشل النقاد الرواد في التركيز على الفن، ناتجاً أيضاً عن ضحالة المستوى النقدي السردي عند جلّهم، خاصة أن خبرة معظمهم لم تتجاوز الخبرات النقدية الشعرية التقليدية أو تلك النقود السردية التي قرؤوها في الصحف المصرية، واهتمت إلى حد ما بالسرد ونقده؛ حيث كانت فترة ما بين الحربين العالميتين زاخرة بتحولات الرواية والقصة القصيرة كتابة ونقداً على المستوى الفني في مصر تحديداً؛ أي ظهرت فيها- في هذه الفترة- بنية الكتابة السردية الفنية المغايرة لكل ما كان سائداً قبل الحرب العالمية الأولى في المنطقة العربية من كتابات سردية غير فنية.

أيضاً، يمكننا أن نتفق، في هذا السياق مع سلطان القحطاني الذي يرى أن كتّاب ما قبل الرواية الفنية عرفوا جماليات الفن السردي، ولكنهم لم يكونوا جادين فيه أو في التعامل

[1] ينظر سحمي الهاجري: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، ص: 72.

معه، تخوفاً منه، واعتقاداً منهم أن رسالتهم القصصية مقصورة على التسلية، وتحقيق رغبات قرائهم[1] وهؤلاء الكتاب هم النقاد في المحصلة.

أ- مقدمات الساردين:

افتتح عبد القدوس الأنصاري تاريخ الرواية المحلية بكتابة رواية "التوأمان" عام 1930، وهي على ما يبدو ولدت ولادة قسرية نتيجة استدعاء النص المنظور، فهو قبل أن يكتب هذه الرواية استشعر بحاسّة المثقف المتنور أبعاد الخطر الغربي (الأوروبي) على الشرق، وعلى المسلمين خاصة، فكانت نظرته ازدواجية متقدمة؛ ترى من جهة أن الثقافة الغربية ذات آفات فتاكة، ودواه دهياء، وأن بإمكانها أن تودي بحياة المسلمين من أسها الاجتماعي ورأسها الأخلاقي؛ وذلك من خلال استخدام السلاح الفتاك أو الفاتح الجديد الذي يعد من أنفذ الوسائل وأفعل الأساليب الحربية الخفية؛ لأنه يستلب الضمائر والمشاعر، ويتغلغل إلى قرارات نفوس الناشئة؛ فيجعلهم ضحايا مطالعاتهم، وذبائح مروياتهم من جهة أخرى هذا السلاح هو تحبير تلك الروايات التي ألبست أكسية جذابة من الإغراء الشائن، والانسلاخ من قويم الآداب، وشريف الأخلاق"[2].

في هذا التصور عن العلاقة بين الشكل والمضمون؛ يؤكد الأنصاري أن شكل الرواية لا غبار عليه؛ فهو السلاح الفعال المهم الغائب عن رجال التربية والأخلاق في الثقافة العربية والإسلامية، وهذا ما جعل هؤلاء التربويين المحليين في تصوره، مكمومي الأفواه أو محاربين بأسلحة مثلومة لإهمالهم هذا الفن العالمي المهم، مما جعل الغرب ينتصر على الشرق العاجز عن المواجهة المماثلة؛ أي عن المواجهة من خلال "مقابلة الإبرة بسنان أختها ومقاومة تيار الفساد من نفس طريقه"[3] وهو طريق الأسلوب الروائي أو الفكاهي الكفيل بـ "صد تيار حملة الإفساد الأخلاقية المتفجرة في براكين حضارة (الغرب) الحاضرة!"[4].

---

(1) سلطان القحطاني: الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها، مطابع الصفحات الذهبية، الرياض، 1998، ص: 93.

(2) عبد القدوس الأنصاري: التوأمان، دار المنهل، ط3، 1994، المقدمة، ص: ب- ج.

(3) نفسه، ص: د.

(4) نفسه، ص: هـ.

في هذا السياق النظري الواعي المتبصر بالصراع الحضاري؛ كتب الأنصاري روايته "التوأمان"؛ بصفتها نصاً يكتب ليحقق هذه الفكرة الشريفة؛ فكرة صد تيار الإفساد الغربي الماثل في أضرار المعاهد الأجنبية على الشرق، ومن ثمّ الرفع من شأن التعليم والتربية في المدارس الوطنية، ولا يعني هذا التصور- بتاتاً من وجهة نظر الأنصاري- أن يحارب الشرق العلوم والفنون الغربية التي تطورت تطوراً كبيراً؛ لأنه لا غنى للشرق الإسلامي عن التأثر بها (بل ردها- لأنها في الأصل مصدرة من الشرق إلى الغرب- إلى مهدها الشرقي) واقتناصها بما يخدم مدنيتنا، ويعيد إليها عظمتها التاريخية!!.

ومع ذلك تبدو المفارقة كبيرة أو شاسعة بين المضمون المتقدم والفن المهمّش في روايته ومن خلال لغته النقدية؛ وذلك عندما يعترف الأنصاري بأن روايته هذه ذات المضمون الشريف لم تمتلك- وهذا هو المهم- المستوى الفني المنظور، فكانت "غير مسبوكة تماماً على أصول الفن الروائي العصري"[1]. ومن ثم راح يرجو قراءها "أن يمنّوا بغض الطرف عما قد يصادفونه في هذه الرواية من هفوات أو غلطات فإنما هي عمل مبتدئ عاجز"[2] "بكل تأكيد لا يوجد في هذا الكلام تواضع؛ لأنه حقيقة أو أقل بكثير من الحقيقة الفنية المغيبة"!!.

والسؤال الذي يطرح نفسه: إذا كان الهدف النظري أن يستخدم الأنصاري الأسلوب الفني الروائي الغربي المؤثر كثيراً على القراء عموماً، فلمَ نجده في كتابته لروايته يقصر من الناحية الفنية إلى حد الاعتذار للمتلقي؟! وعلى أية حال، هذه الحال الناصة على التقصير الفني كانت حالة عامة بين معاصريه عموماً!!.

ومن ذلك، اعتذار أحمد محمد جمال، في مقدمة مجموعته القصصية "سعد قال لي" عن غياب الفن عن هذه المجموعة؛ قائلاً: "نعتذر لحضرات القراء الكرام- سلفاً- عما عساهم يفتقدونه في هذه القصص التي رويناها عن سعد، من الفنية القصصية التي يجدونها في قصص الكتاب العصريين"[3].

---

(1) نفسه، ص: هـ.

(2) نفسه، ص: و.

(3) أحمد محمد جمال: سعد قال لي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1946، ص: 6.

وقد وصل الأمر ببعض القاصين أن يعلنوا عن عدم مبالاتهم بالفن فيما يكتبون؛ فالفلالي لم يهتم بالفن كاهتمامه بالقارئ الذي سيرضى عن قصصه، يقول في مقدمة مجموعته "مع الشيطان": "قد لا يرضى الفن القصصي عن هذه الحكايات، ولكنها سترضي القارئ؛ لأنها تنقل إليه صوراً صحيحة من صور الواقع الذي يزخر بمثل هذه الصور"[1].

طبعاً تكمن الإجابة عن السؤال السابق– في تصورنا– في أن الرواية تحتاج إلى جرأة فكرية، وهذه الجرأة لم تتوافر عند الأنصاري أو عند كثيرين ممن كتبوا الرواية أو حتى القصة القصيرة ممن عاصروه، وتحتاج أيضاً إلى تجربة عميقة في قراءة السرد قبل كتابته.

ولا تختلف رؤية عبد الله عبد الجبار في تقديمه لقصته" أمي" عن رؤية الأنصاري؛ وذلك عندما يعد ثوب القصة أهم وسيلة فنية لتوصيل الفكرة الشريفة (والثوب هنا غلاف خارجي ، يقول: "وقد كانت القصة– ولا تزال– إحدى الوسائل الفعالة لتربية النفوس، وشحذ الهمم، وإيقاظ الوعي! وهي لذلك، جديرة أن تدفع الدم حاراً قوياً في الشرايين وقد تخيرناها– كما تخيرها غيرنا– لتكون أداة لبعث روح العزة العربية والكرامة الإسلامية، وإشعال النار المقدسة، نار الإيمان بالكفاح، التي يجب أن تظل جذوتها متقدة دائماً مشتعلة أبداً"[2].

ربما كانت مقدمة أحمد السباعي لروايته "فكرة" أكثر تعبيراً عن جمالية الكتابة السردية؛ وذلك عندما تتقصد هذه الكتابة أن تكون جريئة في طرحها الفكري، وفي بناء التحول الاجتماعي الذي يقدم الرأي والعقل على الجمال والمظهر؛ وهنا كانت "فكرة" كاسمها هازئة بقواعد الحياة وتقاليدها البالية التي لا تصدر عن علم صحيح أو منطق سليم على حد تعبير السباعي[3]، فهذه الرواية "قصة فتاة عاشت لأفكارها، ودانت لما تعتقد، ولم تخضع قط لتقليد لا يؤيده منطق، أو تدعمه بينة واضحة (... ) تقول: إننا نتشبث بالعرف تشبثنا بشيء مقدس، وإن كان بعيداً عن المنطق والعقل، بعيداً عن الدين"[4].

---

(1) إبراهيم هاشم فلالي: مع الشيطان، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، 1951، المقدمة، ص: 10.

(2) عبد الله عبد الجبار: أمي، ط1، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د. ت، ص: 4.

(3) أحمد السباعي، فكرة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ينظر: عنوان الرواية والإهداء.

(4) نفسه، المقدمة، ص: 5– 6.

كأنّ هذه الرؤية السباعية المتشكلة من خلال اختلاف الرواية عن بقية الأجناس الأدبية، بصفتها معنية بالتغيير أو بالتحول الاجتماعي؛ هي القيمة الفنية الجوهرية الأولية التي تجعل الرؤى والدلالات متوهجة في أي نص روائي، ومن ثم سيتأكد لنا دوماً أن الرواية– على سبيل المثال– ليست تاريخاً اجتماعياً أو وثائقياً أو ثوباً وعظياً؛ وإنما هي إعادة كتابة للتاريخ الاجتماعي أو للواقع من خلال الصراع بين الأضداد في جرأة فنية واضحة؛ أي أن تتجاوز العادي والمألوف إلى الصادم الباهر، ابتداء من الثورة على أن يقدم أديب كبير" الرواية؛ لأن مثل هذا الابتداع في التقديم شعوذة وحيلة واستجداء[1]، وانتهاء بأن يغدو الحب في مفهوم التقليديين من منظور فكرة تقليداً ومثاراً للسخرية: "الحب في شكله الأخير غلطة الأجيال والحقوب، تحدرت إلينا في أسلوب كانت القصة والوضع أهم عناصره"[2].

إن هذا المنظور السباعي المهم جداً المثبت في مقدمة روايته، يكشف عن رؤية حميمة لدور الرواية الفاعل في مغايرة السائد والمستقر من خلال العمل على هدمه من أجل البناء المتجدد. أما عن مدى نجاح السارد في توظيف جرأة الفن السردي في خدمة نصه، فهذه مسألة أخرى، وإن كان من المهم أن نتعامل مع هذه الرواية على أساس أنها رواية أفكار لا رواية شخصيات أو زمكانية أو ما إلى ذلك، وأنّ فكرة في الرواية ليست امرأة حقيقية بقدر كونها شخصية ذهنية؛ تتناول "صنوفاً شتى من ألوان الحياة ومناحيها بالتفنيد والتعقيب،في روح الساخر بأوضاعها، الهازئ بتقاليدها"[3]. وهذه السخرية أو المفارقة على أية حال، تعد من أهم مقومات نجاح العمل السردي، أو أحد مكونات ما ينتظر أن يتحقق في النص السردي.من هنا كانت هناك إشارات كثيرة من معاصري السباعي تعده القاص الأول أو رائد القصة الفنية الذي يمتلك تجربة سردية متعددة[4].

(1) نفسه، ص: 5.

(2) نفسه، ص: 6.

(3) نفسه، ص: 7.

(4) ينظر على سبيل المثال: محمد سعيد عامودي، **الأدب القصصي في الحجاز**، مجلة المنهل، م1، ع5، 1937، ص: 13 وقد عدّ الفوزان أحمد السباعي "رائد القصة الفنية في مرحلة التقليد التجديدي في الحجاز" إبراهيم الفوزان:**الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد**، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1981، ص: 303.

ومن هنا أيضاً، كان ينبغي على النقاد أن يتعاملوا مع رواية "فكرة" بصفتها أفكاراً، لا شخصيات، وأماكن، وأحداثاً، وأزمنة، وطرائق سرد.لأن مثل هذه العناصر الفنية تبقى ساكنة ضمن جماليات منظورة عند نقد أية قصة غير فنية، وهذه الجماليات الفنية لم تكن حاضرة بفاعلية– فيما نتصور– في ذهن السباعي أو غيره، وهو الذي يعترف في إهداء الرواية إلى ابنيه أنه يكتب رواية أفكار: "ستقرآان في قصتي نوعاً من الأفكار التي تساورني في حياتي، وتجدان فيها مثلاً من المثل؛ لأني عشت أحلم بها، ولم أحقق بالنسبة لنفسي شيئا منها ذلك لأن في ملابسات تكويني وتربيتي ما لم يهيئني لها فشاركاني الأسف على ما فرط، وساعداني ما استطعتما على تحقيق أحلامي فيكما، حاولا جهدكما أن تكونا سادة فيما ترتئيان، وأن تكبرا على كل تقليد لا يصدره علم صحيح أو منطق سليم"[1].

إذن، جاءت مقدمة الأنصاري حافلة برؤى الصراع مع الآخر، وجاءت مقدمة السباعي حافلة برؤى الصراع داخل الذات بين التنوير والتقليد؛ وبذلك كان السباعي أكثر جرأة وتنويراً من الأنصاري في تصورهما لثقافة الضراع الأولية!!.

كذلك كانت مقدمة السباعي لروايته "مطوفون وحجاج" دالة على الاحتفاء بمضمون الصراع الداخلي؛ فهو يكتب مقدمة قصيرة لهذه الرواية اعتقاداً منه أن بطل روايته لا يستحق الإغفال، فيشير إلى معاناة هذا البطل شبه المعذب في جحيم حاضره: "كان يرهقه ويعذب وجدانه محاولة التوفيق بين الماضي المجيد الذي كانت مهنته [مطوفاً] تتألق فيه،وبين الحاضر الذي انحدرت إليه بفعل التنافس البغيض"[2].

أما إن تأملنا بعض مقدمات النقاد أو القراء الذين يقدمون الروايات والمجموعات القصصية التي كتبها غيرهم– على الرغم من أن هذا الأسلوب من التقديم يصنف شعوذة على حد تعبير السباعي كما أسلفنا، ومفسده للجو الأدبي في رأي سيد قطب الذي قدم مجموعة "أريد أن أرى الله" لأحمد عبد الغفور عطار[3]– فإن مثل هذه المقدمات تتصف بالمجاملة

(1) أحمد السباعي: فكرة، الإهداء، ص: 4.

(2) أحمد السباعي: مطوفون وحجاج، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1373هـ (بين يدي القارئ)، ص: 3.

(3) أحمد عبد الغفور عطار: أريد أن أرى الله، (ط1، 1947) دار ثقيف، الرياض، ط3، 1990، المقدمة، ص: 7.

عموماً، وأنها من هذه الناحية ليست نقداً يناقش الفن والجماليات،بقدر كونها إشادة بالمضامين السردية، كما هو حال مقدمة محمد عبد الله السمان لمجموعة "حواء عارية" لعبد السلام هاشم حافظ؛ الذي ركز على صور المرأة لا غير في مقدمته[1]، وكان بإمكان المؤلف أن يقتصر على المقدمة القصيرة جداً التي كتبها للتعريف بمجموعته، قائلاً عن "حواء عارية": "هي ليست عارية إلا من سمو تقاليدها وشرقيتها.إنها ملاك.ولكن تحررها الفاضح يخلق منها غانية لعوباً– بل شيطاناً ينفث السم في العسل"[2] وكذلك كانت مقدمة فتاة الهرم (زوجة عبد السلام هاشم حافظ) لرواية زوجها "سمراء الحجازية"[3]، مقدمة مجاملة وإشادة بشخصية الزوج، وفيها كلام عن معاناة المرأة في الواقع الاجتماعي، من خلال أن الرواية، كما تقول: "تروي قصة كل فتاة عربية تشتد عليها التقاليد، وتجرم بحقوقها ولا تدع لها حرية الاختيار– مشكلة المجتمع العربي الحائر الذي أعجزه حلها، ولا يزال يضطرب في ويلاتها وكبش الفداء فيها (حواء) المسكينة"[4].

لكنّ مقدمة عبد الله عبد الجبار لقصة "ثمن التضحية"، الرواية الفنية الأولى، تكشف عن رؤية نقدية متبصرة، ومدركة للتحول الفعلي في تاريخ الرواية المحلية من السياق السردي غير الفني إلى السياق الفني في هذه الرواية، فإذا كانت "التوأمان" ذات ريادة تاريخية؛ فإن "ثمن التضحية" ذات ريادة فنية؛ إذ تكمن هذه الريادة من وجهة عبد الله عبد الجبار في النقاط التالية[5]:

"أنها قصة منتزعة من صميم البيئة الحجازية"[6]، بل هي "وثيقة اجتماعية للحياة الحجازية" على طريقة روايات لنجيب محفوظ.

---

(1) ينظر: عبد السلام هاشم حافظ:"حواء عارية، ط1، دار الجهاد، القاهرة، 1959، ص: 5– 8.

(2) نفسه، ص: 4.

(3) ينظر: عبد السلام هاشم حافظ: سمراء الحجازية، مطبعة الاعتماد، 1375هـ المقدمة.

(4) نفسه، ص: 5.

(5) ينظر: حامد دمنهوري: ثمن التضحية، مقدمة عبد الله عبد الجبار، النادي الأدبي، الرياض، 1980، ص: 30– 37.

(6) كذلك أشاد عبد الله عبد الجبار بقصص مجموعة "مع الشيطان" لإبراهيم هاشم فلالي، يقول: "تختلف في مدى انطباقها على قواعد الفن القصصي وأصوله، ولكنها جميعاً تشترك في سمة أصيلة واحدة وهي أنها مقتبسة من صميم المجتمع، منتزعة من واقع الحياة" إبراهيم هاشم فلالي: مع الشيطان، مقدمة عبد الله عبد الجبار، ص: 7.

أنها من قصص "الشخصيات" وإن عني المؤلف بالحوادث التي وفق في تسلسلها وتتابعها إلى حد بعيد، وكان لهذا التوفيق أثره في توضيح معالم شخصية البطل، وسائر الشخصيات الأخرى".

أنها تحتفي بحركية التطور بعد الحرب العالمية الثانية، وما نتج عن ذلك من تغيرات عقلية وحيوية في حياة المثقفين الذين اتصلوا بالتعليم الجامعي خارج بلادهم.

أنها "تصور مشكلة خطيرة اقتضاها تفتح أعين المتعلمين الجامعيين على بنات مثقفات من بيئة أخرى غير بيئتهم، يتجاوبن معهم تجاوباً روحياً وثقافياً [وساعد على ذلك] تلك الهوة السحيقة في الثقافة والمستوى العقلي بين أولئك الشبان وبين بنات بلادهم الجاهلات".

أن أحمد السباعي "أقدر على إعطائنا النكهة الخاصة لمجتمعنا البلدي [و] أن الدمنهوري أقدر على الصياغة الفنية، والتكنيك الفني للقصة".

أنها "نموذج رائع للفن القصصي في قلب الجزيرة العربية".

من خلال هذه الرؤى، ندرك أن النص السردي الذي يمتلك جمالياته الفنية، قادر على أن يولد رؤى نقدية واعية، تتكئ على رصيد معرفي، وهذا ما نجده في الخطاب النقدي المتطور ابتداء من ستينيات القرن العشرين.

## ب- المشهد السردي العام:

في عام 1937، وصف محمد سعيد عامودي الأدب القصصي في الحجاز بالضعف المزري، وقال: "الواقع أن أدبنا الحديث ما زال ميدانه الرحيب خالياً من آثار هذا الفن الجميل الجليل من فنون الآداب"[1].

وكتب محمد عمر توفيق، عام 1941، مقالة جريئة بعنوان "فن القصة" قال فيها: "لا قصة في أدب الحجاز، ولا في ميدانه من هو خليق بأن يدعى كاتب قصة وهذه دعوى قد تغيظ من عرف الناس لهم آثاراً فيها من "الحكاية"، ما هو في نظرهم أقصوصة أو شبه أقصوصة، ولكننا نتحدى نقضها بأي مثال يستقيم لقواعد النقد القصصي.فليست هذه

(1) محمد سعيد عامودي: الأدب القصصي في الحجاز، المنهل، م1، ع5، 1937، ص: 12.

الآثار المتداولة قصصاً؛ وإنما هي حكايات مسرودة، تنقصها عناصر القصة وأجواؤها وقواعدها المرسومة. ولا نريد أن نستشهد بمثال ما؛ لأن سائر الأمثلة عندنا يصلح لأن يكون دليلاً على خيبة القصة"[1].

كانت هذه الفقرة المشبعة بغياب الفن القصصي عما يكتب باسم القصة من جهة الكتاب، وعن المتلقين- أيضاً- الذين لم يدركوا قيمة هذا الفن ودلالاته العميقة غير المباشرة التي تحتاج- من وجهة نظر محمد عمر توفيق- إلى أذهان تنفذ إلى ما وراء القشور من لب الحقيقة المستترة في الكتابة من جهة ثانية، دليلاً واضحاً على المعاناة الثقافية محلياً من هذا الغياب الفني لأهم فن أدبي سردي حديث؛ ومن ثمّ هيمنت الخيبة النقدية على بعض النقاد الذين رأوا في غياب فاعلية السرد إبداعاً ونقداً وتلقياً مأساة وطبعاً يختلف الغرب كثيراً في هذا المجال؛ لأنه ينظر إلى الفن القصصي بصفته الفن الأول الذي اجتاح سائر الفنون الأدبية الأخرى، وطغى عليها في قيادة الفكر الغربي والحياة الأوروبية[2].

كذلك يتحدث أحمد رضا حوحو، في الوقت نفسه، عن القصة بصفتها بذرة مهجورة لا يلتفت إليها أحد، ثم نمت نمواً محسوساً بعد صدور مجلة "المنهل"، ثم انتكست بعد أربع سنوات، وهنا لا يعذر حوحو القاصين على هجرهم كتابة القصص، يقول: "لا نعذر على ترك القصة وهجرها حتى لو أخفقنا كلياً في محاولتها؛ لأنها هي الأدب الحي، وهي الأدب المفيد، وهي أدب اليوم، فيجب علينا أن نحاول ونكافح حتى نأخذ نصيبنا منه"[3].

ومن ناحية أخرى نجد محمد أمين يحيى يتحدث عن إشكالية القصص الحجازية التي "لا يتلاءم جوها مع جو الحجاز، ولا تنطبع بالطابع القومي، وكأن مؤلفها قد استقى حوادثها من حياة أخرى"[4].

---

(1) محمد عمر توفيق: فن القصة، صوت الحجاز، ع589، 1941، ص: 4 ويتفق محمد أمين يحيى مع هذا التصور، فيعد القصص في الحجاز متأخرة عن بقية الأمم. ينظر: محمد أمين يحيى: **أدب القصة**، صوت الحجاز، ع453، 1940، ص:4.

(2) محمد عمر توفيق: فن القصة، صوت الحجاز، ع589، 1941، ص: 4.

(3) أحمد رضا حوحو: **الأدب الحي بين أدب القصة وأدب المقالة**، المنهل، م5، ع4، 1941، ص: 74- 75.

(4) محمد أمين يحيى: **أدب القصة**، صوت الحجاز، ع 454، 1940، ص: 4.

لا شك في أننا- من خلال هذا الكلام وغيره- أمام مشهد ثقافي يعاني من غياب السرد، وهذا تحديداً ما جعل نظرة النقاد إلى المشهد السردي عموماً، تتصف بالخيبة إلى حد كبير، وفي الوقت نفسه ترى أهمية القصة في العالم، وتأثيرها العظيم في نفوس كل الطبقات من القراء، ونجاح أي دعوة عن طريقها إلى أي فكرة من أفكار الإصلاح، وأي نزعة من نزعات الخير والفضيلة، وأي نظرية من النظريات في جميع المواضيع والشئون"[1].

## ج- نماذج سردية:

ليس بوسعنا إلا أن نعد قراءة محمد حسن عواد النقدية لقصة "مرهم التناسي" لعبد القدوس الأنصاري[2]؛ إحدى القراءات النقدية الفنية المهمة، على الرغم مما يثار من أغراض شخصية أثرت على بنية المعارك الأدبية بين الرواد[3] بكل تأكيد يمكن الحديث عن جرأة العواد في نقده هذا، بما يبرر وجود خلافات شخصية بينه والأنصاري؛ لكن المحصلة أن هذا النقد كان مقنعاً فنياً، وإن كنا نختلف معه في حكمه العام الذي صدر به مقالته (فن الرواية: قصة "مرهم التناسي") بمقولة: "إنه لا فن البتة في هذه القصة ولا روح فيها ولا ذوق ولا خيال"[4]؛ إذ يبدو في هذا الحكم حالة أو درجة معينة من المصادرة الثقافية، وهنا تكمن المزاجية الشخصية إلى حد ما، كما ظهرت في مقالات العواد أو غيره، عندما تكون كتابتهم صياغة معارك، لا علاقة لها بالنقد الموضوعي[5].

وما دامت قصة: مرهم التناسي" على هذه الصورة المعراة من الفن والأدب؛ فإنها لم تتجاوز من وجهة نظر العواد حكايات جحا ونوادر العجائز، ومن ثم لا تختلف "التوأمان"

---

(1) محمد سعيد عامودي: **الأدب القصصي في الحجاز**، المنهل، م1، ع6، 1937، ص: 15.

(2) نشرت القصة في صوت الحجاز ع72، 1933، ص: 4.

(3) ينظر ما كتب عن بواكير الحركة النقدية وقضاياها: محمد الشنطي: **النقد الأدبي المعاصر في المملكة العربية السعودية، ملامحه واتجاهاته وقضاياه**، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط1، 2001، ج1، ص: 49-112 وينظر بعض التفصيلات عن المعارك النقدية بين الرواد: محمد العوين: **المقالة في الأدب السعودي الحديث**، ج2، ص: 49- 519.

(4) محمد حسن عواد: **أعمال العواد الكاملة**، المجلد الأول (تأملات في الأدب والحياة)، ص: 368.

(5) ينظر على سبيل المثال رد العواد على كاتبين دافعا عن الأنصاري، في مقالة بعنوان "الرد على زوبعة مضحكة، أعمال العواد الكاملة"، المجلد الأول، ص: 379- 383.

بصفتها هي الأخرى: "خالية من كل مقومات الفن الروائي الجيد الذي يجتذب النفوس، ويلفح العقول، على ما فيها من ثقل الوطأة وضعف الفكر وتفاهة الموضوع وفقدان الاستقصاء وبتر الفكرة وحشو اللفظ ورداءة المعنى"[1].

ويعدد العواد عشر نقاط فنية، تكشف عن عدم فنية قصة الأنصاري "مرهم التناسي"، وهي:

1- انعدام الجو الفني اللازم للقصة.
2- قصر النظر فيها إلى حالة النفس الإنسانية بترك تحليل الأخلاق والعواطف، الأمر الذي لا يجوز إهماله مهما قصرت الرواية.
3- بعدها عن حقائق علم النفس.
4- المفاجأة البشعة في الانتقال من خلق الرجل المحزون إلى رجل ممراح بفعل "مرهم التناسي" طبعاً! بدون تمهيد أو تعليل معقول.
5- خلوها من الخيال الممتاز.
6- البلى والبرود والتفاهة في موضوعها.
7- جعلها عبارة عن موقفين متناقضين بدون أن يعمل الفن عمله في تطبيق هذا التناقض على طبيعة الحياة.
8- سوء الأدب وضعفه وركاكته.
9- حسبان المؤلف أن الخيال هو الاستعارة القديمة الممثلة في وضعه للآمال صيدلية، وللتناسي مرهماً، وللأحزان حقيبة.
10- فقدان الانسجام[2].

إن تحليل القصة المشار إليها من منظور هذه الرؤية النقدية الفنية، يكشف عن أننا أمام قصة غير فنية بكل المقاييس، وهذا إلى حد كبير ما ميز قصة النشأة، وأن المشهد السردي

---

(1) نفسه، ص: 369.

(2) نفسه، ص: 370، وينظر توضيحه لهذه النقاط، مقالة أخرى بعنوان: (عود على قصة "مرهم التناسي")، نفسه، ص: 372- 378.

آنذاك كان يحتاج إلى مثل هذا النقد الجريء، ولكن في سياق ثقافي بعيد عن شخصنة الأدب من خلال الخلافات الشخصية، ومن ثم لا نتفق مع مؤيدي الأنصاري الذين دافعوا بحماس شديد عن هذه القصة أو عن الأنصاري من خلال قصته، ولا ينبغي أن نضع ما كتبوه في سلة النقد[1]، كذلك لا يعد ردّ الأنصاري على العواد نقداً على أية حال، خاصة عندما يمجد الأنصاري قصته على غرار قوله: "هي قصة واقعية حقيقية، سبكتها في أسلوب عربي راقٍ، وبسطت عليها رداء الخيال المنمنم، فجاءت منسوجة رائعة الموضوع، تكشف عن خبايا عاطفة إنسانية هامة"[2]؛ لأن مثل هذا التصور النقدي في تمجيد الكتابة الذاتية غير جائز في النقد الفني الموضوعي.

بعد ذلك جاءت مقالة العواد "عود على قصة مرهم التناسي"، أكثر فاعلية في تصوير عيوب هذه القصة، وكان نقده في هذه المقالة تحديداً يحمل كثيراً من الرؤى الفنية المنظورة والمهمة، فيما ينبغي أن تكون عليه القصة، وهو في هذا النقد أيضاً،يفسر ويؤكد أن "قصة مرهم التناسي" تفتقر لوصف الظروف البيئية أو الزمكانية، والتغلغل داخل الشخصيات عن طريق التحليل والكشف، وفيها مغالطة نفسية في تصوير تصرفات شخصياتها، وتطور مفاجئ أو غير منطقي للأحداث والأفعال، وميل اللغة إلى التقريرية وما تحمله من الحشو والتكرار، يضاف إلى ذلك بعدها عن التخييل في بناء المشهد السردي العام، وبقائها في دائرة الواقعي أو ما يشبه الواقعي وعلى حسن النية في المجاز اللغوي، وكان يفترض بالقصة أن تصل عن طريق التخييل إلى تعميق حركية الأحداث والشخصيات[3]!!.

---

(1) انظر على سبيل المثال ما كتبه كويتب: **الانتقاد وكيف يجب أن يكون بمناسبة الانتقاد على قصة مرهم التناسي**، صوت الحجاز، ع84، 1933، ص: 4 عبد الحميد عنبر: ما هكذا النقد يا أستاذ، صوت الحجاز، ع84، 1933، ص: 4. محمد الحافظ: **ما هكذا النقد الفني، حول تأملات في الأدب والحياة فن الرواية (قصة مرهم التناسي)**، صوت الحجاز ع85، 1933، ص: 4.

(2) عبد القدوس الأنصاري: **تأملة جوفاء ونقد متهافت، حول نقد صاحب التأملات لقصة مرهم التناسي**، صوت الحجاز، ع86، 1933، ص: 4.

(3) ينظر مقالته العواد: **أعمال العواد الكاملة**، المجلد الأول، ص: 372- 378.

إن هذه الجرأة في نقد العواد "لمرهم التناسي" اختفت كلياً في كتابته عن رواية "فكرة" لأحمد السباعي، في مقالته "حول كتاب السباعي"(فكرة)، فقد اكتفى بالإشارة إلى ما دار من خلاف بين النقاد حول تجنيس هذا الكتاب أو تقويمه[1]، فعرض للآراء على نحو: "اختلف الكاتبون حوله وتصاولوا وتجاولوا فمن قائل يثبت أنه قصة، ومن آخر ينفي هذا الإثبات، ومن ثالث يتوسط بين، ورابع يحصي على الكاتب أنفاسه التي تنفسها وكأنها الصعداء، وخامس ينقم الأسلوب مع الاعتراف بأن الكتاب قصة، وسادس يطري الأسلوب، ويستدل على أنها قصة لا كتاب"[2]، وكانت النتيجة أن وضع العواد أمام النقاد حافزاً؛ لإعادة قراءة الكتاب في ضوء صلته بالثقافة والفكر والروح والمجتمع؛ وحينها يمكن الحكم بموضوعية على أنه كتاب حي أو ميت[3]، كان بإمكان العواد من خلال ثقافته النقدية الواعية أن يقوم بهذه القراءة النقدية لـ "فكرة" وفق الحياة والموت في الفن حسب رأيه، لكنه لم يفعل!!.

وهذا ما فعله أيضاً إبراهيم فلالي في "مرصاده"؛ إذ لم ينقد رواية "فكرة" انطلاقاً من أن القصة الحجازية ما زالت تحبو[4].

أما نقده (العواد) لقصة "الانتقام الطبعي" لمحمد نور الجوهري، فقد اتصف بالإشادة والتشجيع، وإظهار ما في هذه الرواية بعد تلخيصها من مظاهر سردية رائعة، وقدرة على الإيصال والتأثير، والنقد الاجتماعي البناء، ومن ذلك قوله عنها وعن مؤلفها: "للمؤلف عقلية الروائيين، ومقدرة المناطقة، وإن كان أسلوبه في الرواية جد بسيط، غير أن أسلوبه في سرد الحوادث أسلوب طبعي محكم معقول يدل على ذهنية قوية تعرف كيف تربط المواقف بعضها ببعض، وكيف تخرج النتائج الطبيعية من مقدماتها الطبيعية وهو في هذه القصة،

---

(1) انتقد أحمد عبد الغفور عطار "فكرة"، ولم يبق للسباعي أو روايته أية حسنة تذكر ينظر سلطان القحطاني: النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته، نادي الطائف الأدبي، 2003، ص: 83.

(2) أعمال العواد الكاملة، المجلد الأول، ص: 499.

(3) نفسه، ص: 499- 500.

(4) إبراهيم هاشم فلالي: المرصاد، ص: 78.

الرجل المتين الخلق، الأمين في صناعته، المتمسك بأهداب الدين والاستقامة، المتسامح الذي يصفح عن الشر ويسعى لإنشاء سبل الخير"[1].

يبدو هذا النقد، كما هو حال المقالة كلها، شرح للمضمون وإشادة به وبكاتب الرواية، بل أغفل العواد الحديث الذي نفترض أن يكون عميقاً عن الجانب الفني الذي جعله محور قراءته لـ "مرهم التناسي" للأنصاري.

سيطول الأمر كثيراً لو تتبعنا قراءات النقاد الرواد لما صدر من قصص وروايات آنذاك، لذلك سنشير إلى بعض الرؤى الإيجابية والسلبية التي أثيرت حول بعض ما نشر من هذه القصص أو الروايات؛ مؤكدين سيادة نمط عام سيطر على النقد السردي، وهو نمط ازدواجية النقد؛ أي أننا نجد ناقداً يفرغ نصاً سردياً ما من أية إيجابية فيه، وفي الوقت نفسه نجد ناقداً آخر معارضاً يجعل هذا النص نفسه قد امتلك جماليات اللغة والفن، في حين نجد طرفاً ثالثاً من النقاد يلتزم الحياد في قراءته لهذا النص، ومثال ذلك ما حدث في نقد رواية فكرة "للسباعي"[2]، وهذا بكل تأكيد ناتج عن المعارك الأدبية، وما ينضوي تحتها من شللية وخطابات إعلامية تهتم بإثارة المتلقي، وتفعيل الخلافات الشخصية على حساب النقد الموضوعي الحيادي.

تحدث إبراهيم فلالي عن قصة "أمي" لعبد الله عبد الجبار؛ فعدها أهم قصة أثرت في قرائها (بغض النظر عن مستواها الفني)، فجعلتهم يبكون، ومن ثمّ يستحق كاتبها أن يكون متميزاً، يقول: "هي مأساة ما قرأها أحد إلا ذرف الدمع من التأثر، وإن كاتباً يستطيع أن يذرف دموع قرائه لكاتب قدير ممتاز"[3] فمثل هذا الحكم لا يقدم أو يؤخر في توصيف فنية الرواية.

---

(1) أعمال العواد الكاملة، المجلد الأول، ص: 434 كتب عبد العزيز السبيل قراءة مهمة عن هذه الرواية، وعدها بداية تاريخ الرواية المحلية يقول: "رواية على مستوى من النضج في ذلك الزمن المبكر تستحق أن تكون تاريخاً لبدء الرواية المحلية، وهذا يعني أن بداية الرواية المحلية سيكون عام 1935" عبد العزيز السبيل: **بدء الرواية المحلية بين الأنصاري والجوهري**، المجلة الثقافية، ع20، 2003.

(2) ينظر قراءة وافية عن معركة فكرة النقدية: حسين بافقيه: تأثير الواقع الاجتماعي في النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية 1924-1964، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود، 2003، ص: 147- 151.

(3) إبراهيم هاشم فلالي: **المرصاد**، ص: 234.

إن هذه الغاية النفعية للعلاقة بين القارئ والنص السردي هي التي تجعل الفكرة أساس البناء السردي، فيهتم السارد بالمضمون على حساب الفن وهذه الإشكالية كانت تهيمن على جل ما نشر من القصص والروايات نمثل لذلك بما نراه في كلام عبد الله عبد الجبار عن قصص مجموعة "مع الشيطان" للفلالي، حيث يقول: "يلوح لي أن الأستاذ الفلالي حين يمسك بالقلم ليكتب قصته، تلح عليه الفكرة الأساسية إلحاحاً شديداً، وتستبد بعقله وقلمه، فينسى حينا أن يصور الجو العام، وحيناً أن يدقق في إبراز ملامح الشخصيات، وحيناً آخر ما يلامس الأحداث من ظروف الزمان أو المكان"[1] فمن خلال هذا الكلام يتضح أنه لم يبق في القصص من الناحية الفنية إلا ما يحقق أسلوب الحكاية؛ أي قدرتها على التأثير وتوليد الانفعال في قرائها!!.

وحتى عندما يهتم القاص بعناصره الفنية، يصبح هذا الاهتمام سلبيات، هذا ما نفهمه من نقد العامودي لقصص أحمد السباعي الذي يعده مشروع قاص من الطراز الأول، ولكن يأخذ عليه شغفه الزائد بالخيال والتكلف فيه، والميل إلى المبالغة، وابتعاد أكثر موضوعاته القصصية عن منطق الحياة الواقعية الضمان الوحيد لنجاح السرد[2].

كان هذا الحديث من العامودي عن السباعي؛ في سياق قراءته النقدية لقصة "الوفاء" لأمين يحيى، وهي قصة فنية، كما يراها العامودي؛ وذلك بسبب "نضوجها، واحتوائها على أهم ما يجب أن تحويه القصة من عناصر، ففي صدق تصويرها، وسمو فكرتها، وبساطة أسلوبها، ووجود روح الفن فيها ما يجعلها حقيقة في مصاف القصص الفنية التي نقرأ العشرات منها في صحافة مصر وسوريا"[3].

على أية حال، هناك مفارقات كبيرة داخل النقد عندما يتعلق بقراءة النصوص، فلا يوجد في هذا النقد قراءة مفصلة للعناصر الجمالية أو الفنية في النص السردي، وإنما يوجد قراءة انطباعية عامة، تناسب مستوى النشر في الصحيفة، وتنظر إلى القصة أو حتى الرواية من منظور قراءة القصيدة، فيركز الناقد على المضمون، ويلخص الحكاية، ويشير من هنا أو

(1) إبراهيم هاشم فلالي: مع الشيطان، مقدمة عبد الله عبد الجبار، ص: 8.

(2) العامودي: الأدب القصصي في الحجاز، المنهل، م1،ع5، 1937، ص: 13.

(3) نفسه، ص: 14.

هناك وبطريقة ضبابية إلى مدى ابتعاد أو اقتراب النص من بعض جمالياته الفنية واللغوية لننظر على سبيل المثال إلى هذه المقتطفات الفنية عن رواية 'البعث' لمحمد علي مغربي، وهي مقتطفات في فقرة تشكل قراءة كاملة فنية للنص: 'تتمثل في بعث الحبكة الفنية، وانسياب الألفاظ، ودفاقية التعبير، ودقة الملاحظات، وجمال الاستطراد والاستعراض (...) والمؤلف متمكن من شخصيات قصته، خبير بمناهجهم في الحياة وأساليبهم في التفكير، ولذلك يضع الأشياء في مواضعها، ولا يسمح للخلل الفني أن يتطرق إلى سجياتهم أو آرائهم أو أحاديثهم حينما يستعرض شيئا من ذلك، وقد استطاع أن يدير ما أداره من الحوار فيما بينهم مبرزاً شخصية كل منهم وسمة كل منهم في إطار خاص متمايز عن سواه، وبذلك أدى حقوق فن القصة حق الأداء، وكان موفقاً كل التوفيق'[1].

إن هذا المثال النقدي يعبر بدقة عن نوعية القراءة السردية الضبابية التي لا تتجاوز عبارات إنشائية، تحتاج إلى كثير من الشرح والتوضيح.

## النص السردي المنظور

### أ- الجماليات:

تكمن أهمية السرد في أنه غدا الفن العالمي الأول، على الأقل منذ بدايات القرن العشرين؛ لذلك يفترض في أي ناقد أو قارئ للنص السردي أن يمتلك نظرية ثقافية عامة عن جماليات هذا النص، ومن ثم فإنه مما يفترض أيضاً أن تكون نظرية كتابة النص السردي في ذهنية الناقد أكثر جمالاً من الناحية النظرية من ذهنية أي مبدع لنص مكتوب، وليس بإمكان هذا الناقد أو القارئ أن يجعل هذا النص المتخيّل في ذهنه نصاً مكتوباً؛ لأن النقد في المحصلة يختلف عن الكتابة الإبداعية، وعليه قد نجد كاتباً مبدعاً يتقن فن القص أو السرد، وليس بإمكانه أن يحلل نصه تحليلاً نقديا جيداً؛ كذلك ليس بإمكان الناقد الجيد الذي يحلل النص تحليلاً متميزاً أن يكتب نصاً سردياً إبداعياً متميزاً بصفته ناقداً لا مبدعاً؛ وذلك لأن الكتابة الإبداعية لا تخضع لقوانين معرفية أو آلية، وفي المقابل لا بدّ أن يكون النقد محكوماً بمعرفة

(1) مكتبة المنهل: البعث: م9، ع8، 1949، ص: 365.

وآليات، والفرق حينئذ كبير بين الإبداع بصفته تجربة يمكن أن تكون فوضوية أو تجريبية والنقد بصفته معرفة وعلماً؛ ومع ذلك يوجد بين المبدعين من يصل إلى درجة النقاد البارزين، كما يوجد بين النقاد مبدعون بارزون!!.

من هنا، إذا كان الناقد ينتقد ما يكتب من القصص، ويشير إلى العيوب فيها؛ فإن السخرية الثقافية أن نجد بعض الكتاب في زمكانية الريادة يسخرون من النقاد، ويطالبونهم بكتابة القصة التي يرونها منظورة أو ينظّرون لها في نقدهم، يقول كاتب تسمى باسم "الفرزدق": "الأحسن في نظري أن يشتغل الأدباء بكتابة القصص بدل اشتغالهم بنقد العدد القليل الذي يكتب منها حتى لا يقال: أين قصصكم يا نقاد القصص"[1].

كذلك طلب محمد عمر توفيق من القاصين أن يتركوا سبيل القصة إلى محاولات أدبية أخرى، لعلها تجديهم وتجدي من يقرأونهم"[2].

إن "هذا التصور النقدي الساذج الذي يطلب من الناقد أن يتحول إلى قاص، أو من القاص أن يترك كتابة القصة، يدل على افتقار المشهد السردي للقصة الفاعلة من جهة، وعلى غياب الرؤية الثقافية المتخصصة، التي تفرق بين القاص والشاعر والناقد من جهة أخرى، وهذا ما افتقر إليه المشهد الثقافي الإبداعي آنذاك، بحيث مارس الكتاب المنخرطون بالعمل الصحفي أجناس الأدب كلها شعراً وسرداً، ونثراً، ونقداً، بحكم الارتباط الثقافي بالصحافة، وهذا على وجه التحديد ما غيّب وجود روائيين لهم صفة الاشتغال نفسها على الرواية لإنتاج تجربة روائية ممتدة في عدد من الروايات، أو وجود قاصين لهم صفة الاشتغال نفسها على القصة القصيرة فحسب يقول الأنصاري (عام 1955)، مصوراً حال هذا الغياب: "الواقع أنه لم تظهر في الأفق بعد، تلك الشخصية اللامعة في فن القصص التي تبعث في هذا الفن الرفيع النضارة والإشراق وتجذب إلى نتاجه أنظار جهرة القراء"[3].

وبما أنّ هذه التجربة المتكاملة الغائبة هي ما كانت تحتاج إليه الكتابة آنذاك، أي أنها كانت تحتاج إلى أن يتخصص الكتاب في جنس أدبي دون غيره، وعلى وجه التحديد في

---

(1) الفرزدق: حول القصة الحجازية، صوت الحجاز، ع321، 1938، ص: 4.

(2) محمد عمر توفيق: فن القصة، صوت الحجاز، ع589، 1941، ص: 4.

(3) عبد القدوس الأنصاري: قصة القصة عندنا، المنهل، م15، ج7، 1955، ص: 333.

السرد؛ لذلك يعد هذا المنظور المغيب في الرواية والقصة القصيرة وغيرهما أول ما تحتاج إليه تلك المرحلة؛ فإذا كانت مجلة المنهل قد نشرت خلال ربع قرن من نشأتها عام 1937 إلى عدد يوبيلها الفضي عام 1960 مئة وخمساً وعشرين قصة[1]، منها أربع وعشرون قصة نشرت في عدد خاص عن القصة[2]، فإن هذا العدد يمكن أن يكون نصف ما يكتبه كاتب قصة واحد متمرس ومنشغل بهذا الفن خلال الفترة المذكورة؛ لذلك كان المنظور في المشهد السردي آنذاك يكمن في أن يتحقق الكم أولاً، والذي بإمكانه بعد ذلك أن يحقق النوعية أو الجودة!!.

على هذا الأساس، أكدت رؤية أحمد رضا حوحو أهمية وجود الكم من خلال الإقبال على القصة باستمرار ومحاولة كتابتها والكفاح في سبيلها؛ لأنها الأدب الحي والمفيد والمعاصر، فكان صوته حميمياً، وهو يدعو الكتاب كلّهم إلى كتابة القصص: "إلى القصة أيها الأدباء إذا أردتم أن ينهض أدبكم ويتبوأ مكانته بين آداب الأقطار الأخرى! وإلى القصة إذا أردتم أن توجدوا روحاً في أدبكم، بل إلى القصة إذا أردتم أدباً حياً، وإلى القصة إذا أردتم معالجة أمراضكم الخلقية وغيرها عن طريق الصحافة والكتابة، وإلى القصة إذا أردتم انتشار الصحافة أو كثرة القراء"[3].

تتشكل النوعية أو الجودة المنظورة من خلال المضمون السردي من منظور محمد حسن عواد، عن طريق أن "الرواية يجب أن تقوم على موضوع اجتماعي قوي، أو على مذهب فلسفي جدير بالتنويه، أو على الدعوة إلى خلق أو عقيدة"[4] وهنا حذر الكتاب من المضمون "الجنسي الثائر الذي يتملق الغرائز في الشباب على حساب الأدب"[5]، ويعقب إبراهيم الفلالي قائلاً "نعم إن هناك مآسي ومشاكل جنسية، يجب أن تعالج بأسلوب القصة،

---

(1) ينظر: المنهل، **الكتاب الفضي في 25 عاماً**، المنهل، 1960، ص: 138- 141.

(2) خصصت المنهل للقصة القصيرة، ج7و 8، مارس وأبريل، 15، 1955م.

(3) أحمد رضا حوحو: **الأدب الحي بين أدب القصة وأدب المقالة**،المنهل، م5، ع4، 1941، ص: 75.

(4) **أعمال العواد الكاملة**، المجلد الأول، ص: 368.

(5) **المرصاد**، ص: 231- 232.

ولكن ليس بالطريقة التي تفرضها دور الصحف التي لا يهمها إلا ترويج صحفها، ولو بدغدغة الغرائز الجنسية في جمهور القراء[1].

وكذلك حذر الكتاب من كتابة أو قراءة الروايات البوليسية التي لا فائدة فيها سوى محاربة الفضيلة، وإفساد الأخلاق، وبث روح الشرور والإجرام في الناشئين[2].

وفي المنظور الفني، ينبغي أن يتوافر الجو الفني في الرواية أو القصة على حد تعبير العواد، وهذا الجو الفني يعني أن تقدم الرواية المعلومات والبيانات التي يجب أن يعرفها القارئ عن زمان الرواية ومكانها وطقسها، والشخصيات الذين يتحدث عنهم الكاتب فيها، والظروف السيئة والحسنة التي تحيط بهم؛ ليتم للكاتب إعطاء فكرة واضحة عن الموضوع الروائي الذي يعالجه، وليكون التأثير فيما يدعو إليه أدعى إلى أن يتقبله القارئ[3].

ويتفق محمد عالم الأفغاني مع هذا التصور، وهو يرد على صديق لم ير فيما يكتبه الأفغاني قصصاً؛ على اعتبار أن القصص الجيدة فيها رائحة الأرض التي تجري الحوادث عليها، فيقول: أوافق الصديق على أنّ كثيراً من القصص الجيدة نتمنى أن نعيش فيها طويلاً، وأن نقترب من أرضها كثيراً، وأن نشاركها وجدانياً حيناً، والمذهب الطبعي في الفن يقرر أنه ليس من سبيل إلى فهم الشخصيات والحوادث فهماً منطقياً ما لم نتبصر فيها أثر الوراثة والبيئة، سواء أكان الغرض من ذلك درسها أو إبداعها ويقول فيلسوف الفن والجمال (تين- TAIN): إنه ينبغي أن ندرس الجنس والبيئة والزمن لشخص ما قبل أن نشرع في درسه[4].

وكذلك يرى محمد أمين يحيى أن القصص ذات النوعية الجيدة الممتازة هي الأكثر ملاءمة لحياة الحجاز، ويشترط عليها أن تكون حوادثها مستخلصة من البيئة المحلية، لا مستوردة من بيئة أخرى كبيئة مصر أو ضواحي لندن[5]. إن هذا الوعي تجاه ضرورة أن تحتفل الرواية بزمكانيتها وبيئتها هو أهم إشكالية للتفريق بين الرواية الفنية وغير الفنية.

---

(1) نفسه، ص: 232.

(2) أحمد رضا حوحو: القصص البوليسية وأثرها السيئ في الأخلاق، صوت الحجاز، ع380، 1939، ص: 4.

(3) أعمال العواد الكاملة، المجلد الأول، ص: 372- 373.

(4) محمد عالم الأفغاني: في القصة، المنهل، م7، ع6، 1947، ص: 271.

(5) ينظر محمد أمين يحيى: أدب القصة، صوت الحجاز، ع 453، 1940، ص: 4.

ومن جهة الشخصية السردية، ينبغي التركيز على داخل الشخصيات، لنراها، حية لا مجرد أشباح ذات مظهر خارجي لا غير، يقول محمد حسن عواد عن النفس الإنسانية في الكتابة السردية: "النفس الإنسانية عباب تصفق أمواجه، وتصطخب أواذيه، وهي مثال حسن للطبيعة، فيها ما في هذه من الإبهام والهول، وما فيها من الوضوح والاتساع، فالكاتب– ولا سيما الروائي– إذا أهمل حالة النفس الإنسانية، وغفل عن تحليل ما فيها من بواعث الأخلاق والعواطف، فإنما هو صفاف حروف وليس بكاتب أفكار"[1].

ويعول أحمد رضا حوحو كثيراً على الشخصيات في القصص؛ فيجعل حيوية القصة تتوقف على حيوية أبطالها وشخصياتها، ويحذر الكتاب من تصوير الشخصيات جثثاً ميتة؛ والشخصيات الحية تعني من وجهة نظره أن يظهر الكاتب "هذه الشخصيات، ويجعلها موجودة محسوسة، تنطق بلسانها معبرة عن نفسها، تحس بإحساسها يشعر القارئ بوجودها، وهو يستمع إلى أحاديثها لا إلى أحاديث الكاتب الذي لا صلة له بها إلا إبرازه إياها للقراء وعرضها لهم"[2].

بدت الرؤى النقدية في منتصف الخمسينيات؛ أفضل بكثير مما كانت عليه في الثلاثينيات والأربعينيات ومن خلال معالجة النقاد لإشكالية العلاقة بين النص والمتلقي، يتضح هذا من مقالة شكيب الأموي التي عنونها بـ"أثر القصة في الحياة العامة"[3]؛ حيث تحدث عن القصة بصفتها أهم نص قادر على التأثير في المتلقي، وأن كاتب القصة معني بجعل قصته حية من خلال قدرتها على التأثير، يقول: "وعلى كل حال فالقاص الناجح هو الذي يترك أثراً ما في نفس القارئ.وأما القصة التي تقرأ فتنسى فهي متداعية وزائلة، وقد تكون قصة واحدة سبباً في رفع شأن قاص وتمجيده وربما خلوده، وقد تكون ألف قصة سبباً في تفاهة قاص وعدم نباهة ذكره"[4]، وفي هذا السياق، سياق القصة المؤثرة على قارئها، يتحدث الأموي عن العوامل المؤثرة في القصة، أي العوامل التي تجعلها قصة حية، فيذكر أهمية

---

(1) أعمال العواد الكاملة، المجلد الأول، ص: 374.

(2) أحمد رضا حوحو: استنطاق الشخصيات، صوت الحجاز، ع515، 1940، ص: 4.

(3) ينظر المنهل، م16، ع1–2، 1955، ص: 54-56.

(4) شكيب الأموي: أثر القصة في الحياة العامة، المنهل، م16، ع1– 2، 1955، ص: 56.

شخصية المرأة في تكوين القصة الحية، وأهمية المفاجأة القصصية التي تعني أن يحتال القاص على القارئ من خلال المفاجأة؛ ليكسب تتبعه للقصة حتى آخرها. ومن المهم أن يعيش القاص أجواء أبطاله، وأن يخلق التجارب بين أبطاله وقرائه، وأن تكون معالجة الفضائح والمخازي بمهارة ولباقة، لا بأسلوب رخيص تافه، يغرق في وصف الفتنة والشهوة وإثارة الغرائز[1]، وفوق ذلك كله يرى أنّ القصة تأتي ببال الكاتب كالخاطر اللماح.فإذا التقطهما في اللحظة نفسها صال فيها وجال، واستطاع الخيال أن يضرب بسهم وافر في أنحائها وأرجائها.حتى تتكون لديه جميع العناصر لإخراج قصة حية[2].

على العموم، وجدنا أنّ بعض النقاد ممن يتحدثون عن حاجة القصة العربية المحلية حديثة النشأة إلى كثير من الخصائص الفنية العامة المتوافرة في القصة الغربية وفي كتابها، ومن ذلك ما يقوله الأنصاري: إنّ أدب القصة في حاجة إلى ثقافة عالية واتساع أفق وتغلغل في ألوان الحياة، وممارسه لعقده وحلول هذه العقد وتكوين أبطاله واستنطاقهم وحبك فكرة شاملة في موضوع حيّ وتقديمها في ثوب قشيب مقبول لا هو بالغامض، ولا الركيك المبتذل[3].

يرى محمد أمين يحيى ضرورة توافر عوامل عديدة في الأديب؛ ليكتب قصة جيدة، منها: أن يحرص على وجود الجو القصصي الملائم في قصته، وأن تكون الفكرة ناضجة بارزة كاملة وافية، وأن يجهد فكره، ويعطي نفسه فترة زمنية طويلة لكتابة القصة، وأن يكون واسع الاطلاع ملماً بالتعبير النفساني مع دقة في التعبير اللغوي وجمالية الأسلوب، والتثبت من الحوادث، وحبك الخيال، وإتقان الصورة لتبرز القصة في إطار من الروعة والجمال[4]. وإلى مثل هذا يذهب عبد الله عبد الجبار عندما يطلب من الروائي أن يعي الأحداث، والأشخاص، والزمان، والظروف، والأحوال وطبائع النفوس، وسمات العصور، ويرسم

(1) ينظر: نفسه، ص: 55- 56.

(2) نفسه، ص: 5.

(3) عبد القدوس الأنصاري: قصة القصة عندنا، المنهل، م15، ج7، 1955، ص: 333.

(4) ينظر محمد أمين يحيى: أدب القصة، صوت الحجاز، ع453، 1940، ص: 4.

بدقة صراع العواطف والمبادئ والأفكار، ويعي في ذاكرته مختلف العادات والتقاليد وأعظم الأشياء"[1].

ونتيجة لوجود فوضى وتداخل في المصطلحات السردية، خاصة فيما يتعلق منها بعدم التفريق بين القصة القصيرة والرواية، نجد أن بعض النقاد قد فرقوا بينهما، ومن ذلك ما رآه محمد عالم الأفغاني في أن مجال القصة محدود، لا يتسع لبسط الفكرة وتصويرها. فبينما تصلح كل قصة لتكون رواية من وجهة نظره، فإنه ليس بإمكان الرواية أن تصير قصة، ومن ثم فإن الرواية هي القادرة دون غيرها على أن تجعل لأية أمة كياناً من الأدب الحي والفكر الموجه على حد تعبيره[2] كذلك فرق النقاد بين القصة والمسرحية والمقالة، وعدوا القصة(الرواية والقصة القصيرة معاً) أهم جنس أدبي ولد مع الصحافة، ومن ثم فهو الأدب الحي[3]؛ أي الأكثر حياة من بين الأجناس الأدبية الأخرى.

تبدو دوامة النص السردي المنظور أكبر بكثير مما نتوقع، فالناقد أو الأديب المهموم بالمشهد الثقافي، لم يكن يملك أكثر من هذه الطموحات الكبيرة في التنظير لأهمية السرد في الحياة العامة والمشهد الثقافي خاصة، ولا يوجد أديب عني بهذه الإشكالية إلا كانت له رؤية تحث على الاحتفاء بالسرد والاهتمام به لأنه الفن الأول في الأدب الحديث، ومن ذلك ما يقوله عبد الله عبد الجبار عن الرواية: "الرواية أو القصة الطويلة عمل فني ضخم، بل لعلها أضخم الأعمال الفنية، على الإطلاق، ولا يستطيع التحليق فيها إلا ذوو المواهب القوية والخيال الخلاق وما أشبه الروائي أو القاص الناجح بلاعب الشطرنج الأعمى الذي يتغلب على منافسيه من المبصرين"[4].

## ب- نماذج سردية:

إن النماذج السردية المشار إليها كمنظور نماذج قليلة في هذه القراءة؛ لأن هذه الإشكالية تحتاج إلى مسح ثقافي للفترة الزمنية المشار إليها في المقدمة من خلال وسائل الثقافة

(1) حامد دمنهوري: ثمن التضحية، مقدمة عبد الله عبد الجبار، ص: 27.

(2) محمد عالم الأفغاني: الرواية وحاجتنا إليها، مجلة المنهل، م7، ع6، ص: 103- 104.

(3) ينظر مقالة: أحمد رضا حوحو: الأدب الحي بين أدب القصة وأدب المقالة، المنهل، م5، ع4، 1941، ص: 71- 75.

(4) ثمن التضحية، ص: 27.

والنشر المختلفة آنذاك، وهي في العادة نماذج تقيم خارج البيئة المحلية، وأغلبها نماذج غربية، والقليل منها نماذج عربية مصرية أو شامية.

غالبا ما تكون الإشارة إلى المشهد الغربي بصفته قد حقق تقدماً مثالياً في فن الرواية، وإن كان هناك اختلاف كبير بين المضامين التي لم تكن أخلاقية على وجه العموم من وجهة نظر القارئ المسلم، لذلك حرص المنظور على أن يكون المضمون العربي الإسلامي الشريف في صياغات فنية وجمالية عليا، ويقابل ذلك اعتذارات الكتاب- كما لاحظنا في مقدماتهم- عن تقصيرهم في هذا الجانب الفني، مما يدل دلالة واضحة على أنه ليس بإمكانهم أن يستخدموا أكثر من الثوب الفضفاض جداً من جماليات فن الرواية أو القصة. بل إنّ بعضهم عدّ العناية بالفن ظاهرة سلبية تفضي إلى اعتناق مدرسة "الفن للفن"، والأولى اعتناق مدرسة "الفن للحياة"، يقول في ذلك أحمد محمد جمال: "إنما القصة عندنا: الحديث الذي له بداية ونهاية، وفيه رمز مفهوم، وعبرة متناولة، وهذا غاية ما يفترضه المذهب الأدبي القائل بـ (الفن للحياة) أما التجميل والتهويل والتطويل وافتراء الخيال: التي هي بعض مطالب المذهب الأدبي الآخر القائل بـ (الفن للفن) فليس ذلك بسجية من يكتب للإصلاح المفهوم"[1].

لا بدّ أن يتساءل المرء عن طبيعة المضمون والفن في النص المنظور؟ وعن مدى الشعور بالإحباط لدى الساردين المحليين بأهمية أن يتحقق الفن والجماليات في العمل السردي قبل أن يتحقق المضمون الشريف أو الإصلاحي؛ وذلك انطلاقاً من كون الفن هو محور العملية الإبداعية، وأن بإمكان الكاتب أن يطرح في مقالة عادية تقريرية كثيراً من المضامين المهمة والمباشرة؛ إذا كانت المسألة مسألة مضامين!!

تبدو المسألة من وجهة نظر العواد مسكونة بالفن قبل المضامين، أو بما سماه "الجو الفني" الملازم للقصة، ولا تصلح بدونه، مقتبساً في هذا السياق نصاً للكاتب الفرنسي "الفونس دي لا مارتين" من مقدمة روايته "روفائيل"، وهو يشير إلى نماذج روائية عالمية، تكمن أهميتها في الاحتفاء بالفن لا المضمون: "إن الأمكنة والأجواء والساعات والفصول والظروف الخارجية ما يتصل سلكه بحبات القلب ومشاعره، حتى لتخال الطبيعة جزءاً من النفس،

[1] أحمد محمد جمال: سعد قال لي، ص: 6- 7.

والنفس جزءاً من الطبيعة، فإذا فصلت المسرح عن الرواية، والرواية عن المسرح ذبل المشهد وضؤلت الفكرة وانمحت العاطفة جرد "رينيه" من شواطئ بريطانيا الصخرية، وآلام فرتر" من أندية السواب الكثيفة، و"بول وفرجيني" من غوارب الماء المشبعة من الشمس، وجبال المارن الناضبة من الحرارة؛ فإنك لا تكاد تفهم فن(شاتوبريان)، ولا(جونيه)، ولا(برناردن دي سان بيير)"[1].

طبعاً، ذكر الكتّاب والنقاد عدداً من القاصين الغربيين المهمين في مجال الكتابة السردية، ومن هؤلاء:

إميل زولا الذي عده محمد عالم الأفغاني حارساً أمينا للمذهب الطبعي الواقعي في تصوير الرذائل التي تزخر بها أوروبا في جل ما كتب، ويشير الأفغاني إلى أن رواية "أسرار مرسيليا" لإميل زولا، تحوي "نفحات من تلك الرومانتيكية الحالمة الهائمة وصوراً من الذات وليست من الموضوعية في شيء"[2]، والروائي الروسي ديستويفسكي من خلال روايته "الجريمة والعقاب"، وفيكتور هيجو في "البؤساء"[3] و الفرنسي "لامارتين" في روايته الوجدانية الخالدة "روفائيل" على حد تعبير محمد حسن فقي[4].

وفي مجال القصة العربية المنظورة، تذكر دوماً بعض القصص المصرية بصفتها قصصاً جيدة لم يبلغها قلم القاص المحلي، ومن ذلك نصيحة محمد أمين يحيى للناشئة "بالإكثار من مطالعة القصص واقتناء الروايات الأدبية؛ كرواية زينب لهيكل بك، وسارة للعقاد، وعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وإبراهيم الكاتب للمازني"[5].

وقد كتب النقاد آنذاك بعض القراءات النقدية عن بعض القصص العربية، من ذلك قراءة حسين عرب عن القصة الخالدة "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، مصوراً أهمية هذه

---

(1) أعمال العواد الكاملة، المجلد الأول، ص: 373.

(2) محمد عالم الأفغاني: في القصة، المنهل، م7، ع6، 1947، ص: 271.

(3) محمد عالم الأفغاني: الرواية الأدبية وحاجتنا إليها، مجلة المنهل، م7، ع6، ص: 104.

(4) محمد سعيد عبد المقصود وعبد الله عمر بلخير: وحي الصحراء صفحة من الأدب العصري في الحجاز، تهامة، جدة، ط2، 1983، ينظر مقالة "حول رواية روفائيل" للكاتب الفرنسي الكبير لامرتين، ص: 435- 436.

(5) محمد أمين يحيى: أدب القصة، صوت الحجاز، ع453، 1940، ص: 4.

الرواية ودورها الفاعل في التأثير على القراء من خلال موضوعها الإشكالي في الصراع بين الشرق والغرب[1].

كذلك نجد مقارنة بين القصص المحلي والقصص العربي، كالمقارنة التي أقامها "باحث" بين روايتي "فكرة" للسباعي و"زينب" لهيكل، يقول: "إذا نظرنا إلى فكرة السباعي، بمنظار المقارنة، فإننا لنجدها– مع الفارق الجوي والفني– أشبه بزينب لهيكل؛ كلتاهما قوية التعبير، إقليمية السمات، تعالج قضايا الإصلاح"[2].

**التركيب:**

من خلال ما سبق، يمكن تسجيل بعض الملحوظات التي تكشف عن بعض إشكاليات بدايات النقد السردي في مرحلة النشأة بين النص المكتوب والنص المنظور.

بدءاً من المهم تأكيد مسألة أن استخدام مصطلح النقد لوصف القراءات النقدية السردية في تلك الفترة، هو استخدام متساهل إلى حد كبير؛ لأن جلّ ما كتب يصنف تحت عنوان المقالة النقدية، والفرق كبير بين المقالة النقدية والدراسة النقدية[3].

يهيمن على المقالات النقدية سياقان: الأول اهتمام كتّابها بالمضمون السردي الذي يعد في تصورهم من أهم عوامل نجاح السرد الذي يهتم بتوصيل الأفكار والمضامين إلى المتلقين في ثوب قصصي مؤثر إلى حد كبير قياساً إلى ضحالة تأثير المقالة المباشرة في طرح الأفكار والثاني التعامل مع النص السردي من خلال لغته وأساليبه وبلاغته التقليدية، وكأن الكتابة السردية كتابة فنية نثرية، أو مقطوعة أدبية بلاغية، مما يعني أن جلّ كتاب المقالة النقدية آنذاك، لم يتفاعلوا مع جماليات السرد بصفته سرداً يمتلك عناصر فنية خاصة، لا لغة فحسب، أي أنهم أغفلوا هذا الجانب الجمالي السردي على الرغم من إشاراتهم العديدة إلى أهميته!!.

---

(1) ينظر حسين عرب: عصفور من الشرق، صوت الحجاز: الأعداد 314، ص: 1، 316، ص: 1، 317، ص:4، 1938.

(2) باحث: فكرة، المنهل، م9، ع1، 1948، ص: 52.

(3) "مشكلة المقالة النقدية: انجراف إلى الهجاء المؤذي بالقدح والتشهير" بكري شيخ أمين: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص: 536، وللتوسع في التعرف إلى المقالة النقدية من خلال المعارك الأدبية، ينظر: محمد العوين: المقالة في الأدب السعودي الحديث من سنة 1343إلى سنة 1400هـ مطابع الشرق الأوسط، الرياض، ص: 405– 563 حسين بافقيه: تأثير الواقع الاجتماعي في النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية (رسالة ماجستير– جامعة الملك سعود)، ص: 123– 156.

ويعد الخطاب السردي المنظور موجوداً أولاً في الغرب، وثانياً في مصر بصفتها الأكثر تأثراً بالغرب واحتواء لهجرة المثقفين الشاميين. وقد دعا النقاد إلى ضرورة تفعيل جماليات السرد المنظور في الخطاب السردي المكتوب وقد مثلت الشخصيات الحية في السرد، وأبعاد الاحتفاء بالبيئة السردية (أو جو السرد) أهم ما نظّر له الكتاب والنقاد في المنظور السردي العام، ومن ثمّ كانت المطالبة واضحة في الدعوة إلى التأثر بجماليات السرد الفنية بطريقة مباشرة من خلال العلاقة بالغرب، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق قراءة السرد ونقده في مصر والشام.

من جهة أخرى، تنتمي النصوص السردية المحلية، قبل الستينيات، وما كتب عنها من نقد أيضاً، إلى البيئة الحجازية، مما يعني أن بقية مناطق المملكة، لم يكن فيها سرد أو نقد سردي على غرار ما كان في الحجاز.

وبما أن المقالة النقدية ولدت في أحضان الصحافة؛ فإن النقد أو الآراء النقدية لم تكن- إلى حد ما- حيادية أو موضوعية؛ والسبب في ذلك اتكاء الصحافة على ما يشبه الشللية التي تفرز خطابي الجاملة والاختلاف المتعمدين[1]؛ ولا بد- في مثل هذه الحالة- للدارس أن يعي هذه الحقيقة السلبية، وأن يكون حذراً في التعامل مع بعض الأحكام النقدية المعيارية التي تولد من رحم معارك الصحافة في سياق شللية الصداقة أو العداء.

بكل تأكيد، تحتاج فترة ما قبل الستينيات من القرن العشرين إلى مسح ثقافي شامل، من خلال فريق عمل ثقافي، يقوم بمهمة جمع الإبداع والنقد السرديين، ويعمل أيضاً على إعادة طباعة هذا المشهد ليكون بين أيدي الدارسين، هذا عدا عن ضرورة إنتاج الكتب الببليوغرافية لمصادر الأدب ونقده، على طريقة ما قام به الحازمي من ببليوغرافيا لصحيفتي أم القرى وصوت الحجاز أو على طريقة الحيدري في كتابه آثار حسين سرحان النثرية جمعاً وتصنيفاً ودراسة.

---

(1) ينظر عن علاقة النقد بالصحافة: منصور الحازمي: **فن القصة في الأدب السعودي الحديث**، دار العلوم للطباعة والنشر، 1981، ص: 24- 32 وسلطان القحطاني: **النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية نشأته واتجاهاته**، ص: 73- 161 حسين بافقيه: تأثير الواقع الاجتماعي في النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، ص: 100- 111.

# الفصل السادس

## "حمار" حمزة شحاته

### مقاربة في الرؤى والدلالات




محمد خطاب

# الفصل السادس

## "حمار" حمزة شحاته

## مقاربة في الرؤى والدلالات

**أني كنت كالجندي الذي قضى أيامه ولياليه في التدريب والاستعداد لمعركة؛ لم يقدر له أن يخوضها. من أنا؟! لم أجد في حياتي كلها ما يعينني على أن أعرف من أنا؟! نعم، وبمزيد من المرارة، والخجل، والحيرة، والضياع من أنا؟!**[1].

**حمزة شحاته**

### 1- تمهيد:

حمارية حمزة شحاته (1328-1392هـ) نص مقالي- سردي؛ إذ تكمن مقسرديته في قسمين: أولاً: من خلال استخدامه لأسلوب المقالة الأدبية الساخرة في حديثه المباشر عن الحمار والإنسان في القسم الأول من نصه وثانياً: من خلال استخدامه لأسلوب السرد في الرحلة المتخيلة إلى الطبيعة في القسم الثاني منه[2] يضاف إلى هذين الاستخدامين إيراده لبعض الحكايات القصيرة جداً عن الحمار والإنسان معاً في سياق الحكي داخل الحكي، على طريقة الإطناب.

ولا يختلف حمزة شحاته في حماريته (مقسرديته) هذه عن غيره من الكتاب الذين كتبوا عن الحمار من منظور ثقافي مغاير، وبأسلوب المفارقة بين المتناقضات؛ فتشكلت شخصية الحمار إبداعياً من خلال صورتين ثقافيتين متناقضتين: الأولى: تتمثل في الصورة

(1) حمزة شحاته، رفات عقل، جمع وتنسيق عبد الحميد مشخص، تهامة،جدة، ط1، 1980، ص: 12، وص: 75.

(2) عدّها عبد الله عبد الجبار مقالة، فيها شيئان: مرافعة عامة عن الحمير ضد بني آدم المستبدين المعتدين، ووصف الكاتب لحماره الصغير ورحلته عليه مع صحبه في نزهة قصيرة، حمار حمزة شحاته، المقدمة، دار المريخ، الرياض، ط1، 1977، ص: 6.

الثقافية الجمعية الواقعية الشائعة بين الناس عن الحمار الذي يمثل أدنى مستويات الحيوان، بصفته مثالاً للغباء ورمزاً للبلادة والثانية: تتمثل في الصورة الثقافية الإبداعية المجازية التي تجعل الحمار ملكاً للحيوانات، وهو يتربع على قمة الذكاء والحكمة والفلسفة، وأنه يتفوق على الإنسان الذي يركبه بدرجات؛ أقلها أن جهل من يركبه مركب، وجهل الحمار المركوب بسيط، كما يقول توفيق الحكيم[1].

نبدأ بحمار جحا الحمار العزيز الأليف الوديع الصبور الذي يعد- من منظور صاحبه- أهم من أي إنسان في عصره، بما في ذلك زوجه اللئيمة وابنه الأحمق فقد كان جحا المتحامق يحاور حماره، ويهمس في أذنه سخرياته اللاذعة فينتقد بها حماقات الناس وعيوبهم المستشرية في الاجتماع والسياسة والاقتصاد والتاريخ والثقافة وبذلك "ارتقى به حتى جعل منه صديقاً، أو شبه صديق"[2]؛ لأنه أذكى وأحكم وأكرم من كثير من الناس المفرغين من إنسانيتهم ووعيهم آنذاك.

وقد كتبت الفرنسية الكونتس دي سيجور كتاب: "خواطر حمار"، لتكشف فيه على لسان الحمار "كديشون" عن كثير من الحكم والفلسفة التي اتصف بها هذا الحيوان الأليف المحبوب المثقف ثقافة عالية في رحلة معاناته من حمق الإنسان وغدره وقسوته وعدم إنصافه في حكمه على الحمير وغيرها، مؤكدة في نهاية كتابها مسألة وعظية مهمة، خلاصتها: "أنّ كل حمار له كسائر الحمير قلب يحب به سادته ومن أحسن إليه، ويتألم به مما يجد من سوء المعاملة، وأن له إرادة تحمله على إحسان جزاء المحسن والانتقام ممن أساء"[3].

أما توفيق الحكيم، فهو أبرز من كتب في ثقافتنا العربية الحديثة عن الحمار المثقف المحاور بجدارية ثقافة عالية على الرغم من صمته. ومن أهم ما كتب كتابا "حمار الحكيم"، و"حماري قال لي" بيّن في الأول (حمار الحكيم) أن الجحش الصغير الذي تورط في شرائه،

---

(1) توفيق الحكيم: حمار الحكيم، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص: 188.

(2) محمد النجار: جحا العربي، شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص: 207 وينظر صورة الحمار ودلالاته، ص: 207- 215.

(3) الكونتس دي سيجور: خواطر حمار، وهي مذكرات فلسفية وأخلاقية على لسان حمار، تر حسين الجمل (دون ناشر)، ط2، 1932، ص: 132.

يبدو– من خلال صمته واعتزازه بنفسه– جحشاً حكيماً فيلسوفاً؛ فسماه "الفيلسوف"[1]، يضاف إلى ذلك أنّ هذا الجحش المتواضع جداً في حجمه، كان أكثر إنسانية من الإنسان المتجبّر الذي يعتدي وحده من بين الكائنات الحية على أخيه الإنسان باسم "المجد والفَخَار"[2] لهذا كله تميز هذا الجحش "الحقير" على كثير من زعماء البشر المغرورين، يقول: "إن هذا الشيء الحقير الذي سميناه جحشنا هو في نظر "الحقيقة العليا" مخلوق يثير الاحترام في حين أن كثيراً ممن سميناهم زعماء وعظماء فركبوه، ولم يبصروا الغرور وهو يركب رؤوسهم، هم في نظر "الحقيقة العليا" مخلوقات تثير السخرية"[3].

على غرار الفكرة السابقة، أكد الحكيم في كتابه الآخر "حماري قال لي" أهمية الحمار المثقف وتميزه، فعدّه كائناً مقدساً، كما كان "الجُعْران" [الجُعَل] عند المصريين القدماء[4]، وأكد تسميته فيلسوفاً لصمته وارتفاعه عن بحر السخف الإنساني[5]، ومن ثم رأى أنّ هذا الحمار يمثل مصدر إلهام وإبداع في حياته كلها، مما جعله يحتفي به، ويعنون باسمه عناوين كتبه ومقالاته، يقول: "أي حمار من تلك الحمير التي أعرف أو لا أعرف هو لي صديق أحبه وأحدِب عليه، وأفهم ما يجول في خاطره وأنظر إلى عينيه وأصغي إليه، فيخيل إليّ أنّ صمته الطويل قد انفرج عن حديث مؤنس، يدلي به إليّ، وأسئلة طريفة يلقيها عليّ"[6].

وقد ظهر حمار الحكيم في منام أحمد رضا حوحو بعد أن قرأ "حماري قال لي"، فكتب كتابه "مع حمار الحكيم"، وهو كتاب يضم عدداً من المقالات الحوارية التي تنتقد الأوضاع في الجزائر على طريقة الحكيم في انتقاده للأوضاع في مصر.

يشير حوحو إلى أن أهم ميزة للحمار تكمن في أنه "يرى الأشياء بمنظاره الخاص، يراها على طبيعتها عارية من مؤثرات الأعراف والعادات، والخوف والطمع، لا تؤثر فيه

---

(1) ينظر: حمار الحكيم، ص: 66.

(2) نفسه، ص: 89.

(3) نفسه، ص: 188.

(4) توفيق الحكيم: حماري قال لي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1945، ص: 9.

(5) نفسه، ص: 11.

(6) نفسه، ص: 15.

الرغبة ولا الرهبة، فنظرة هذا الحمار إلى الحياة نظرة صائبة، وحكمه لها أو عليها حكم صادق، وتعبيره عنها تعبير صحيح. والمجتمع الإنساني مجتمع فاسد تسيره الأعراف والعادات، ويتحكم فيه الخوف والطمع، وتؤثر فيه الرغبة والرهبة، ونشأت عن ذلك هذه الرذائل التي عكرت صفوه، وهي الأنانية والكذب والطمع والنفاق والغدر والخيانة، فأصبحت هذه الرذائل دستوره[1] الذي أفسد الطبيعة الإنسانية مما يبرر إنسانية الحمار في موازاة وحشية الإنسان ودناءته.

وإذا تتبعنا صور الحمار في كثير من الكتابات الأدبية والثقافية وقصص الأطفال- وهي كثيرة كثرة لافتة[2]- لانتهينا منها كلها إلى تأكيد ثقافة الفكرة الرئيسة السابقة في الكتابة والإبداع، وهي أن الحمار أهم من الإنسان وأنظف، وأن بإمكانه أن يحمل كثيراً من الدلالات الساخرة والنقد الاجتماعي والسياسي والثقافي، مما يريح الكتّاب الساخرين- المعانين من فساد الواقع الإنساني وتشرذمه- من مسألة الأسلوب المباشر في الكتابة، فيكون القناع الثقافي الإبداعي الحماري أكثر حراكاً إبداعياً في الرؤى والجماليات خلال إيصال المعنى العميق إلى المتلقي الذي يتفاعل مع جماليات المفارقة والسخرية والإضحاك في الكتابة على وجه العموم، أكثر مما يتفاعل مع المباشر والعادي منها.

بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تأثر حمزة شحاته في مقسرديته عن الحمار بهؤلاء وبغيرهم من الساخرين والفلاسفة الظرفاء،أمثال: برناردشو، والجاحظ، وابن المقفع، وأبي العلاء المعري، وميخائيل نعيمة.فهو قد ارتضى أن تكون كتابته خليطاً من الأدب الساخر

(1) أحمد رضا حوحو: مع حمار الحكيم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988، ص: 19.

(2) من الكتب التي وظفت الحمار، ولم نشر إليها في هذه المقدمة، نذكر: "بلاتيرو وأنا" لخوان خيمينيز، و"الحمار الذهبي" للوكيوس أبوليوس، و"الحمار" لغونتر ديبرون، و"مذكرات حمار" لجوبيه دوفال، و"الحيوانات في المزرعة" لجورج اورويل و"الحمار الميت" لعزيز نسين، و"الحمير" لتوفيق الحكيم، و"التاريخ العريق للحمير" لمجيد طوبيا، و"حمار في المنفى" لأنس زاهد، و"حماريات" لعزت الأمير، و"مذكرات حمار وطني" لخالد الحسن، و"مذكرات حمار" لأحمد رجب، و"زفرات حمار مثقف" لزهير محمد جميل كتبي، و"الحمار في الأدب (أبو صابر)" لصالح الغفيلي، و"مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها، كمثل الحمار يحمل أسفاراً" لليلى سعد الدين.

والفلسفة الثقافية الشاملة[1]، ومن الطراز الثقافي "اللامنتمي" على حد تعبيره، خاصة أنه قرأ كل شيء وصل إلى يديه، وتأثر بكل ما كان له صدى في نفسه وفكره على حد تعبيره[2] ثقافياً، وإبداعياً، وفكرياً.

إنّ نص "حمار" أحد نصوص "حَنفشعيات" "هول الليل" و"هول الليل" هو أحد الأسماء المستعارة لحمزة شحاته[3] وهو اسم ينطوي على الخوف والجفوة والأذى[4]، فقد عرّف "هول الليل" نفسه قائلاً: "أنا وحيد مظلم النفس، أنطوي منها على ما يشبه القبر العميق المهدم، وفيّ ميل إلى الصمت، الصمت الطويل، ولو اخترت لكنت أبكم، وكل ما يهمني أن أسمع وأرى، وفيّ ميل إلى الأذى ككل الناس، ولكني أمقت الشر وأعافه، وأذاي من نوع الفكاهة والسخرية"[5].

أما "حنفشعيات" هول الليل، فهي- كما يقول- تسمية "منحوتة نحتاً ديمقراطياً من كلمتي حنفي وشافعي، وتقال لمن يخلط بين المتناقضات"، ومن ثمّ فهي نوع من الأدب الديمقراطي غير التقليدي الذي لا يضيره أن تنقص أسلوبه المتانة ولغته الجزالة، ما دام الهدف أن يفهمه العامة، لا القلة من الخاصة[6].

هكذا يشكل ثلاثي "الحمار" و"هول الليل" (حمزة شحاته) و"الحنفشعيات" بنية إبداعية ثقافية حديثة تتحكم في الرؤى والدلالات التي يمكن أن ينتجها هذا النص الثقافي المهم من

---

(1) ينفي عبد الله عبد الجبار أن يكون شحاته قد تأثر بالحكيم؛ أو بـ"نخيمنيز" أو بـ"دوسيجور"، ينظر حمار حمزة شحاته، المقدمة، ص: 5.

(2) انظر: رفات عقل، ص: 13.

(3) من أسماء حمزة شحاتة المستعارة.

(4) "كاتب بارز لم يشأ ذكر اسمه"، "أبوعرب"، "حنفشعي"، "شاعر قديم"، "الليل"، "العاصف"، "هول الليل". ينظر: محمد القشعمي: الأسماء المستعارة في صحافة المملكة العربية السعودية، المجلة العربية،
http://www.arabicmagazine.com/last_issue2.asp?order=3&last_issue_number=3162&num=3265

(5) الهَوْل: الأمر المخيف المفزع الذي لا تدري على ما تهجم عليه منه، كهول الليل، و هول البحر (انظر محيط المحيط، مادة "هول"
http://qamoos.sakhr.com/openme.asp?fileurl=/html/2058321.html.

(6) حمار حمزة شحاته، هول الليل، ص: 22.

خلال التركيز على شخصية الحمار لإدانة الإنسان وتحقيره، وعلى نفسية "هول الليل" لإدانة المباشر والواضح في شخصية حمزة شحاته، وعلى "الحنفشعيات" في سياق لغوي جديد، عماده اللغة الوسطى الدارجة في الصحافة؛ لإدانة الخطاب اللغوي التقليدي ذي الدكتاتورية اللغوية المعيارية.

## 2- لم الحيوان؟

يكشف حمزة شحاته في نصه عن ضرورة الاهتمام بالحيوانات التي عاشت مع الإنسان؛ تخدمه وترافقه في السراء والضراء دون تكاليف أو قيود ويعدّ الحمار الأولى من غيره بالرعاية والاهتمام؛ لأنه الأكثر ملازمة وتفانياً وجلداً لذاته في خدمة الإنسان، من هنا أفرط حمزة شحاته- على حد تعبيره- في الحنان على الحيوان الذي شاطر الإنسان معيشته، فتكونت بينهما قرابة "معقولة"، حافظ عليها الحيوان، وتنكر لها الإنسان دوماً ثم عدّ هذا الحيوان، وهو في خدمته للإنسان، جندياً مجهولاً، ينبغي تقديره بل تقديسه كما يقدّس المجاهدون، يقول: "لو ذهبنا نزن الحقائق وزنا فلسفياً مجرداً؛ لرأينا أن كل حمار، وكل فرس، وكل جمل وكل كلب، قد أسدى إلى الإنسانية يداً بيضاء، يجب ألا يقل تقديرها وتقديسها عن تقديرنا المجاهدين في هذا السبيل.ألم تكن رفيقة الإنسان وعونه في سلمه وحربه، وهدمه وبنائه، وحلّه وترحاله؟ ألم يكن منها حارسه اليقظ، ومركبه الأمين، وأنيسه المخلص؟!"[1].

كذلك، تبدو أهمية الحيوان- في تصوره- ماثلة في كونه جزءاً حيوياً من تكوين جماليات الطبيعة المحبوبة الملهمة للقريحة الإنسانية المبدعة، والمربية لملكاتها الفكرية، ومشاعرها النفسية!!.

إذن، في هذا الجو الثقافي النفسي ذي الإيقاع الفلسفي التصوفي تتجلى خصوصية التغزل بشخصية الحمار والاحتفاء بأفعاله، مما ينتج نصاً ثقافياً متجدداً في رؤاه، مسكوناً بالدلالات العميقة المؤنسنة لمثالية الحمار، في مقابل رسم صورة مشوهة للإنسان، وتجريده من كل الجماليات الإنسانية في حياته المعيشية التي غدت مطحونة برحَى ممارساته الفاسدة!!.

(1) حمار حمزة شحاته، حنفشعي، ص: 24.

### 3- مثالية الحمار:

يرسم حمزة شحاته ملامح شخصية الحمار الحيوانية في لوحة تشكيلية لغوية مثالية، متكئاً في رسم ملامح هذه اللوحة على الإكثار من استخدام أسماء التفضيل؛ الأقدر من غيرها على المبالغة في إظهار مثالية الحمار وتميزه عن بقية الحيوانات!!.

في البدء أن الله- جلّ مقامه- خلق الحمار؛ ليكون خير الحيوانات كلّها، ومن ثمّ فهو أكثرها شبهاً بالإنسان الكامل (الإنسان المثال) من الناحيتين الخلقية والنفسية، مع المباعدة بينهما في الخلقة والإدراك واستخدام الفكر والتصرف بالإرادة، وهذه المباعدة الضرورية بينهما لا تعيب الحمار، وإنما تميزه، وتحسن من صورته.

بعد هذا الخلق المثالي، يغدو الحمار من أنشط الدواب، وأقدرها على احتمال المكاره، وأكثرها طيبة، وأوسعها حيلة، وأنه يحسن أداء واجباته في الحياة، بحيث لا يؤدي مثلها إلا القليل جداً من الحيوان والإنسان.

أما عن علاقة الحمار بالطبيعة التي مجدها حمزة شحاته، وعدها مصدر الشاعرية الفياضة في الوجود، وربط بينها وبين الحيوانات بعرى وثيقة فهي علاقة حميمة وجوهرية؛ وذلك انطلاقاً من ثقافة كون هذا الحمار أكثر الحيوانات فرحاً بالطبيعة، وشعوراً بمفاتنها، ووحيها الصامت وهذا دليل شاعرية عميقة ناضجة فياضة[1] يمتلكها الحمار المثقف المبدع، ولا يمتلكها الإنسان على الرغم من ادعائه الثقافة وسخريته السوداء من الحمار.

في ضوء هذا التصور الثقافي المثالي الشاعري في توصيف تميز شخصية الحمار على سائر المخلوقات الحيوانية والإنسانية أيضاً، يؤكد حمزة شحاته للمتلقي الباحث عن جماليات الحقيقة، بل يقنعه بضرورة مشروعية احترام الحمار الأجدر بالاهتمام والتقدير من غيره، وخاصة من بني آدم المغرورين.

لكنّ مأساة الحمار المنكوب تكمن في أنه لم يلق من الإنسان سوى الاستلاب والاضطهاد؛ فكان أخسر الأحياء صفقة مع الإنسان، وأبينها ظلامة، وأوكسها نصيباً[2] من

(1) نفسه، ص: 32.

(2) نفسه، 31.

هنا يبدو هدف حمزة شحاته- على مستوى البنية الثقافية العميقة- واضحاً ومقصوداً وإشكالياً، مما جعل كتابته للوحات الثلاث المكثفة عن الحمار (حمار 1، 2، 3) في صحيفة صوت الحجاز[1] ذات غايات فلسفية ساخرة، القصد من ورائها أن يدافع بحكمة وفلسفة واضحة عن مثالية الحمار وتميزه، وفي الوقت نفسه يسخر من الإنسان، ويدين تصرفاته، ويعدّه مسئولاً مباشراً- بعد أن أفسد حياته الخاصة- عن إفساد حياة الحمير التي رافقته، وتشويه سمعتها الطيبة.

هكذا نجد أنفسنا من الناحية الثقافية أمام صورتين متناقضتين للحمار والإنسان: أولاهما: تعمد حمزة شحاته أن يعمق دلالات أسلوب أنسنة الحمار إلى حد تصنيمه تصنيماً إيجابياً، والثانية: تعمده أن يرسم صورة نقيضة للإنسان، يمكن توصيفها- على مستوى السخرية- في عنوان "بغلنة الإنسان"؛ لما بين الإنسان والبغل من تقاطع ومشابهة.

ومع ذلك، لم تخل مثالية الحمار، من إمكانية احتمال وجود خطيئة قديمة وقع بها أحد أجداده، فتسببت هذه الخطيئة غير المقصودة على أية حال، في الإساءة إلى أجيال الحمير التالية؛ مما يفضي بنا إلى استحضار طريقة النموذج الغذامي المهم في قراءته لحمزة شحاته في كتابه "الخطيئة والتكفير"[2]. يقول حمزة شحاته: "ولعلّ حماراً من حمير التاريخ القديم، تمكنت منه الفلسفة، أو تمكن منه الضعف والخرف، ونشأ عن هذا إخلاله بواجباته المفروضة عليه

---

(1) نفسه، 29.

(2) ينظر، صوت الحجاز: الأعداد 227، 228، 229/ 5، 1936، ص: 4 في كل عدد اعتمدت في هذه المقاربة على النص الموجود في كتاب حمار حمزة شحاته، ولم أعتمد على النص المنشور في "صوت الحجاز" مع وجود بعض الحذف في النص الموجود في الكتاب ، فهذا النص: "لم أجد ضرورة تدعو إلى التحكم في ميوله عندما كان يتنحى يسار الطريق بتطرف، مخالفاً في هذا الحمير الأخرى التي كانت تتجه إلى اليمين والأمام بعناد واحتملت سخرية رفاقي بصبر مؤكداً لهم أني وحماري نكوّن (حزب يسار متطرفاً)! وهذا أدعى لسرورنا لما فيه من دلالة عصريتنا واحترامنا للمبادئ النيابية، ولو في نزهة قصيرة لا تطول" (ينظر: صوت الحجاز، ع1936،228م، ص: 4 وينظر كذلك: عبد الله عبد الجبار: التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، النثر: فن المقالة، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، 1959م، مخطوط، ص: 49) صار على النحو التالي في الكتاب: "ولم أجد ضرورة تدعو إلى التحكم في ميوله عندما كان يتنحى يسار الطريق بظرف مخالفاً في هذا الحمير الأخرى التي كانت تتجه إلى اليمين أو إلى الأمام بعناد" (حمار حمزة شحاته، ص: 3).

إخلالاً يدل على الغباء والذهول حتى اشتهر أمره، وتنادر الناس ببلادته وغبائه، فكانت عثرة ينبذ بها كل حمار بعده"[1].

فكما كانت خطيئة آدم عليه السلام في الفردوس سبباً مباشراً في شقائه وشقاء أبنائه من بعده، من خلال تكفيرهم عن هذه الخطيئة غير المقصودة، بالعيش على الأرض التي اضطهدتهم، وفتنتهم، وأشعلت النزاعات بينهم؛ فإن الحمار– في بعض التأويلات– يكفّر هو الآخر عن خطيئة أحد أجداده الفلاسفة أو المخرفين، مع طرافة الجمع بين الفلسفة والتخريف لكن هذا التفسير وفق (الخطيئة والتكفير) في دائرة جماعة الحمير، يبقى تفسيراً محدوداً في مواجهة التفسير الأهم والأكثر منطقية، الذي يحمّل الإنسان المقهور الخاطئ مسئولية التجني على رفيق عمره الحمار، فكان الإنسان هو الرمز للشر المطلق بالنسبة للحمار، كما كان الشيطان الرمز المطلق في زرع الشر ونشره بين البشر!!

## 4- أنسنة الحمار:

تعد صورة الحمار الإنسان شبه الكامل خلاصة الحالة الثقافية الشعورية العميقة لا المتخيلة التي سيطرت على حمزة شحاته، فجعلته يرى في شخصية الحمار بديلاً عن الإنسان في الحياة الحقيقية، ومن ثمّ يضفي عليه كثيراً من الصفات الإنسانية التي تشخصه، وتجعله إنساناً دفاقاً بالأنسنة وجمالياتها التغزلية والعشقية، على حساب تجريد الإنسان الحقيقي من إنسانيته؛ لامتلائه بالتوحش والاستكبار، فبالإضافة إلى الصفات المثالية التي اتصف بها الحمار عن بقية الحيوانات– كما لاحظنا سابقاً– وهي تعد جزءاً من أنسنة الحمار على أية حال، فإنّ هناك فضائل أخرى ممتازة، وثابتة، ولا تقترن بها الرذائل تميز الحمار عن الإنسان، منها:

(1) يقول الغذامي إن نموذجنا الدلالي لأدب حمزة شحاته يقوم على ثنائية (الخطيئة والتكفير)، ويرتكز على ستة عناصر، لكل عنصر دلالة نفسية وفنية واسعة الأبعاد، وهذه العناصر هي: 1- أدم (الرجل/ البطل) البراءة 2- حواء(المرأة/ الوسيلة) الإغراء 3- الفردوس(المثال/ الحلم) 4- الأرض(الانحدار/ العقاب) 5- التفاحة(الإغراء/ الخطيئة) 6- إبليس(العدو/ الشر)". عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية، ودراسة تطبيقية، ط2 ، 1991 ص: 148.

الجاذبية، والخفة، والأناقة، والوجاهة، والابتسامة الساحرة الفاتنة، والإنكار العميق للذات، والوفاء الذي يجب أن يكون مضرب الأمثال، والنظرات التي لا تخلو من معانٍ تفيض منها العذوبة، والديمقراطية التي تصرفه عن الخيلاء، وهو جم اللطف والتواضع، وفي حركاته حلاوة، ويندر ألا تكون أخلاقه وعاداته وميوله هادئة جداً، وهو على العموم طيب القلب، مؤدّب، لا يحتفظ في ذاكرته بالحوادث المؤلمة طويلاً؛ لذلك لا يحقد، ولا يحسد!!.

إن من يتأمل هذه الصفات المشبعة بالمثالية التي هي غيض من فيض من المعاني العميقة من خلال معنى المعنى- فيما لو تتبع كل صفة من هذه الصفات على حدة ومقارنتها بالصفة النقيضة عند الإنسان الحقيقي- سيدرك أنه أمام شخصية الحمار المثال الكامل، أي الحمار بصفته إنساناً مثالياً، إنساناً كاملاً، لا يمكن تفسير أنسنته وفق المنطق الشائع بين البشر؛ لذلك يشعرنا حمزة شحاته أنّ فهمنا لأبعاد هذه الأنسنة المثالية ينبغي أن يكون على أسس جمالية أو صوفية متجددة؛ أي ألا ننظر إليها على أنها تتوافر في الحمار من الناحية الفعلية أو الواقعية الظاهرة للعيان، أو الشائعة نمطياً بين الناس الذين يأخذون بالمظاهر لا بالجواهر؛ فنهيق الحمار ورفسه- وهما مما يكره الإنسان في الحمار على وجه التحديد- يمثلان خصوصية مهمة جداً تتحقق فيهما حرية الحمار الفعلية، فهو ينهق لكي تصدر تأثراته بطريقته ويرفس لكي يحمي مصالحه[1]!!.

كذلك، نجد على سبيل المثال، من الإيقاعات الصوفية أو الجمالية الغامضة في الحمار، وهي مما لا تفهم مباشرة؛ تصوير حمزة شحاته للجاذبية في الحمار بصفتها حالة صوفية غامضة على نحو: "لا يفسرها تناسب جسمه، ولطف حجمه وفراهته، وما نظن أنّ مردها إلى شيء خفي وراء لحمه وجلده وشياته الظاهرة"[2] وإلى مثل هذا يذهب في وصف ابتسامة الحمار، فيعدها: "ابتسامة محجوبة يدركها، ويدرك موضع السحر والفتنة فيها كل من يعنيه من أمر الحمير ما عنانا"[3].

(1) حمار حمزة شحاته، ص: 29.
(2) رفات عقل، ص: 79.
(3) حمار حمزة شحاته، ص: 28.

من جهة أخرى، لا يبدو أن صوت الحمار- على وجه التحديد- قد شكل مأزقاً لحمزة شحاته، في سياق الآية الكريمة ﴿إِنَّ أَنكَرَ ٱلْأَصْوَٰتِ لَصَوْتُ ٱلْحَمِيرِ﴾ (لقمان: 19)، فهو قد أيد الآية في حال مقارنة صوت الحمار بأصوات النعومة والاعتدال في سياق الجماليات التقليدية أي أنه تحدث عن جماليات جديدة للأصوات؛ تجعل صوت الحمار- في ضوء المقاييس الجمالية العصرية التي تتنكر لجماليات النعومة والأنوثة التقليدية في الأصوات- في طليعة أصوات الموسيقيين الموهوبين؛ حيث يظهر الحمار أكثر طرباً وغناء وإمتاعاً للحمير أو لغيرها، ومن ثمّ فهو الأقدر والأرق ذوقاً من الإنسان في هذا المجال[1] الصوتي الموسيقي.

ولا تقتصر جمالية نهيق الحمار على مقدرته العميقة العليا في الغناء والموسيقى، بل إنه يعدّ نهيقه شعراً يخلو من اللحن والغريب، ومن تقليد الألفاظ والمعاني ومسخها. ويشير إلى أنّ الحمار الرومانتيكي المجدد في نهيقه، لو استطاع أن يعبر عن الطبيعة بغير النهيق "لأضاف إلى تاريخ الآداب والفنون شيئاً جديداً، لا يقل جمالاً وتأثيراً عن أحسن ما يفاخر به الإنسان"[2] أي الشعر. لا بدّ من أنّ الغاية من الإشادة بصوت الحمار تكمن في أن يتندر حمزة شحاته على معاصريه، ويسخر بأذواقهم، ويندد ببعض المطربين والمتشاعرين، كما يقول عبد الله عبد الجبار[3].

كذلك، نجد هذا الحمار فناناً مبدعاً في الفكاهة العملية، والظرف الأصيل، وتقدير شخصية من يركبه وهنا تحديداً تتشكل السخرية العميقة من الإنسان المتصنع للوجاهة؛ وذلك عندما يشارك الحمار الفكه الظريف راكبه المعتد بنفسه ومظهره في إخراج الريح المسموع، مما يشعر بوجود تجاوب فني بين الراكب والمركوب، واتساع في الحرية والانسجام بينهما. طبعاً هذه سخرية من الإنسان المغرور الذي هو في حقيقته العميقة مجرد ريح كريهة!!.

---

(1) نفسه، ص: 28.

(2) مما يجدر ذكره، أن عزيز ضياء يعد حمزة شحاته من كبار الموسيقيين، فيقول عنه: لو أراد حمزة أن يكون في عداد كبار الملحنين في مصر، لما أعجزه ذلك، وقد بلغ في الموسيقى مستوى العلماء. عزيز ضياء: حمزة شحاته، قمة عرفت ولم تكتشف، مطابع اليمامة، الرياض، ط1، 1977، ص: 5.

(3) حمار حمزة شحاته، ص: 31.

على أية حال، سنرى صورة أخرى للحمار أكثر إنسانية وأعمق وعياً، عندما نقرأه في سياق خصوصية حمار الراوي (حمزة شحاته) في نص القصة المكمل لنص المقالة في المقسردية.

وعلى العموم، فإنّ تجاوز حمزة شحاته لأية حدود جمالية للمبالغة الساخرة في تصويره لأنسنة الحمار أو مثاليته، لدليل واضح على أنّ رؤاه الثقافية المباشرة والعميقة من وراء هذا الاحتفاء الباهر بالحمار، تهدف في المحصلة إلى أن تحتقر فساد الإنسان وتسخر منه، ومن إبداعه وغروره، وهذا ما جعله- على مستوى الدلالة العميقة- يقارب بين الإنسان الفاسد والبغل المشبع بالشر والخشونة.

## 5- بغلنة الإنسان:

في الوقت الذي جعل فيه حمزة شحاته الجمل- دون أن يتحدث عنه- منافساً للحمار في الطيبة، نجده يصور البغل حيواناً مكروهاً، لا يستحق الاهتمام والعطف؛ "لما فيه من الغلظة الواضحة، والميول المتشبعة بالشر والخشونة، ودلائل الجحود الشائعة في قسماته النافرة"[1].

هذه الصفات الموجودة في البغل نفسها موجودة في الإنسان الغليظ المشبع بالشر والخشونة والجحود كما يتضح من أساليب تعامله مع الحمار أولاً، ومما يحدث بين الناس بعضهم مع بعض من البغضاء والحروب ثانياً. هذا التصور هو ما جعلنا نقارب بين صورتي البغل والإنسان في حمارية حمزة شحاته من خلال توصيف "بغلنة الإنسان" فإن وصفنا في الثقافة الشعبية شخصاً ما بوصف الحمار على سبيل الشتيمة أو الصبر والجلد، فإن الوصف ذاته سيختلف كثيراً عندما نصف الشخص نفسه بصفة البغل!!.

فمن خلال صورة الحمار المثالي بين الحيوانات، وكذلك صورة أنسنته المثالية في حقل الإنسان الكامل النادر الوجود- كما أسلفنا- يكشف حمزة شحاته عن أن أي عيوب أو

---

(1) نفسه: المقدمة، ص: 7.

شذوذ منكور في أخلاق الحمار وغرائزه يعود إلى قسوة الإنسان وعنته (عجزه)؛ لذلك يعد العناد في الحمار- على سبيل المثال- صفة أصيلة من صفات الإنسان، ثم نقلها إلى الحمار الذي لم تعرف فطرته وظروف معيشته هذا العناد الذي جاءه في سياق إجبار الإنسان/ البغل له كي يتحمل ما تأباه فطرته، وتنكره طبيعته من حماقات الإنسان وشذوذه، فكان أن تكونت لدى الحمار روح العناد المتواضعة نسبياً، قياساً لعناد الإنسان وتغطرسه!!

أما صفة احتقار الآخر فهي صفة من صفات الإنسان الذي سخر بها من بني جنسه من خلال أوصاف الحمار، فاتخذه مسبة للآدميين، وجعله ضحية من ضحاياه في التاريخ البشري ذي الشواهد الحمراء في الاضطهاد، فأفسد حياة الحمار وتقاليده وآدابه النظيفة، وخاصة عندما أجبره بالضرب المبرح على الركض كالخيول في الطراد، مصراً وهو على ظهره المنكوب أن يتشكل في رسومات كاريكاتورية؛ يترنح فيها قصداً أو جهلاً بفن الركوب، مما يعني بغلنة ركوب الصبيان وأشباههم من الرجال للحمير الوديعة، ومن ثمّ فساد ذوقهم وتحجر عواطفهم، يقول في هذا السياق: "يركبه الصبيان أو أشباههم من ذوي اللحى والشوارب، ويعملون فيه أيديهم نخساً، وأقدامهم رفساً، وعصيهم ضرباً، وأصواتهم المنكرة زجراً. بقيادة مضطربة مجنونة، لا تتخذ اتجاهاً ثابتاً في السير. فإذا مسّ السوط جلده، وجنّ جنونه، فطفر أو رفس، أو قام على رجليه الأماميتين وألقى راكبه، قيل حمار حرون شرير، وما به شر ولا حران، ولكنه فساد ذوق الإنسان وتحجر عواطفه"[1].

ولعل تعددية هذه الصور الساخرة من تصرفات الإنسان/ البغل هي الدافع الأولي إلى كتابة حمزة شحاته هذا النص الحماري المشبع بإعلاء شخصية الحمار الكامل، والحط من شخصية الإنسان الفاسد.هذا ما تحقق في سياق سخرية ثقافية واضحة الرؤى وعميقة الدلالات، ولا مجال في ضوء هذا التصور أن تتحسن صورة الإنسان، مادامت صورة الحمار المستلبة اجتماعياً، قد غدت في النص حقيقة إبداعية مثالية، وصورة الإنسان الرصينة اجتماعياً وثقافياً انقلبت إلى مسخرة سوداء في الكتابة، ومن خلال المقارنة مع شخصية الحمار على وجه التحديد!!.

---

(1) نفسه، ص: 32.

### 6- شخصية حمار الراوي:

ما قدمه حمزة شحاته في مقالته الأدبية عن الحمار عموماً، كان تمهيداً لحكايته عن حماره وحمير صحبه في رحلتهم المتخيلة إلى أحضان الطبيعة الفردوسية فهو هنا يكتب قصة قصيرة متواضعة فنياً، لكنّ أسلوبها يختلف اختلافاً واضحاً عن أسلوب مقالته الأدبية التي شكلت نصف حماريته وعلى الرغم من أن الكتابتين المقالية والسردية قد تداخلتا كثيراً في الكتابة الصحفية ذات النزعة الأدبية آنذاك عند الرواد؛ أي أنها تعتمد على: العبارة المحبوكة، وعمق الفكرة، والاستناد إلى الخيال[1]، إلا أن أسلوب القصة كان شائعاً ومهيمناً على المقالة، مما مكّن الكتّاب آنذاك من تفعيل المتخيل في كتابتهم؛ تعميقاً لأدبيتها من جهة، وتسهيلاً لعملية تلقيها من جهة ثانية وهذه إحدى أبرز جماليات الكتابة الصحفية في زمكانية الصحافة العربية ما بين الثلاثينيات والستينيات من القرن الماضي.

يعرفنا الراوي على حماره من خلال المبالغة أيضاً في بعض الصفات الخَلقية والخُلقية والنفسية والثقافية التي يتمتع بها هذا الحمار؛ لنجد أنفسنا أمام شخصية حمارية متميزة بين الحمير والحيوانات والناس معاً.يقول عن هذا التميز في حماره: فهو بدع بين الحمير. وأقسم بالله أنه لو كان إنساناً لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين[2].

كذلك يتصف هذا الحمار الوديع- الذي يوهم حجمه الضئيل (70كغم) بفتور همته- بقوة تحمله، وعمق خبرته مع حداثة سنه، وسرعته واتئاده بحسب الحاجة، ووجاهة تصرفاته، وابتسامته الفاتنة، وعواطفه الجياشة، وحكمته الفائقة، وخطواته الموزونة، وقدرته على قراءة الطيبة في الوجوه، وثقته بنفسه، وهدوء أعصابه، وميله إلى العزلة والاستقلال، وتنبهه لأدق الجماليات، وتدور في رأسه خواطر كثيرة، تتجلى معانيها في عينيه، ولا يقصّر فيما يجب عليه كحمار كامل، يحسد على مثاليته وتفرده؛ ليس على الحيوانات والحمير فحسب، وإنما على الناس: ورب حمار كهذا لا تجد بين كل ألف من الإناس مثله رقة جانب، وخفة روح، وسلامة نفس، وصدق سريرة، ووضوح عاطفة، وأن جيلاً من الحمير يخلقه الله

---

(1) نفسه، ص: 30.

(2) نفسه: المقدمة، ص: 17.

على غرار هذا الحمار، لجدير بأن يفوق ألف مرة جيلاً من الأناسي، حرياً بالأذى، ومطبوعاً على الشر والتزوير والنفاق والغدر"[1].

إن الراوي (أي حمزة شحاته) يدرك أنه عندما يكتب عن حماره مثل هذه الصفات المشبعة بالمثالية، وفوق ذلك يجعله حماراً انعزالياً لغربته عمن حوله، فإنه يكتب بالضرورة عن نفسه، لوجود تشابه كبير- كما يعلن في النص- بين الحمير وأصحابها، ويؤكد هذا الرأي عبد الله عبد الجبار عندما يقول: "الذين أتيح لهم أن يخالطوا حمزة شحاته- عن كثب- خليق بهم أن يلاحظوا تلك المشابهة بين شخصيته وشخصية حماره"[2].

ولعلّ العزلة على وجه التحديد، هي أهم ملامح شخصية حمزة شحاته المندمجة في حماره، فالرجل- كما يقول أبو مدين- كره الحياة، وسئم الناس، وآثر العزلة والبعد، فحبس نفسه كالمعري، بل أسوأ؛ إذ "دفعه الجحود لمكانته الأدبية البارزة المتوهجة وعبقريته الفذة إلى الاعتزال والانقطاع، والبعد عن الناس، ودفن ما بقي عنده من آثار حرقاً وتمزيقاً؛ لأنه إنسان فيه إباء واعتزاز بالنفس، ولأنه لا يحسن المداجاة والمداهنة"[3] وبكل تأكيد، نجد كتابة حمزة شحاته، ولغة معاصريه في وصفه، مليئة بالحديث عن عزلته إلى حد إلغاء ذاته، وفي الوقت نفسه يوجد لديه شعور على الأقل من خلال حماره، بتضخيم الذات ونرجسيتها "الجنتلمانية"!!.

يدعم هذا الرأي أننا لو تتبعنا ما تركه حمزة شحاته من كتابات؛ لاكتشفنا وجود تناص عميق بين حماره وشخصيته فما كتبه عن حماره عبّر فيه عن نفسه بطريقة أو بأخرى!! خاصة أنه ينظر إلى حال الناس من حوله على أنهم: "ليسوا بأكثر من حيوانات تعيش، وهذا يختلف عن حاله هو التي هي حال إنسان يحيا"[4]، لا يضيره أن يكون حماراً، ما دام الحمار أكثر إنسانية من الإنسان.

---

(1) نفسه، ص: 31.

(2) نفسه، ص: 36.

(3) نفسه: المقدمة، ص: 13.

(4) عبد الفتاح أبو مدين: حمزة شحاته، ظلمه عصره، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1998، ص: 8- 9.

## 7- علاقة الآخرين بحميرهم:

يقدم الراوي انطلاقة الرحلة المتخيلة منذ اللحظة التي اختار فيها الرفاق حميرهم التي سيركبونها، فكان كل منهم يختار حماره بأسلوبه الخاص المفجع الذي يكشف عن نفسيته المعوقة وطبيعة تفكيره الساذجة؛ لذلك سقط حمار الراوي في هذه الانتخابات، أي لم يختره أحد، لما بدا عليه من ضآلة الحجم والفتور، وعليه صار هذا الحمار للراوي، وصار الراوي له؛ لأن كلاً منهما (الحمار والراوي) بلا رفيق!! ولو ترك الأمر للحمير على طبيعتها كي تختار أصحابها، فإنها قد تختار كلها الراوي!!.

من خلال شخصية هذا الحمار الساقط في الانتخابات بدا الجوهر أهم من المظهر، لذلك فاز جوهر الراوي الحضري الأنيق وحماره المشابه له في الروح لا في الشكل، وخسر مظهر الآخرين وحميرهم؛ إذ إن أهم الميزات التي بينت هشاشة اختيار الصحب لحميرهم ما نجده من تشابه كبير بين الحمار وصاحبه نفسياً وفكرياً، يقول الراوي: "كانت حميرنا دقيقة الشبه بنا، فكان بينها الحمار الحضري، والبدوي، والأنيق، والبوهيمي"[1] في ضوء هذا التشابه كانت الفرصة ملائمة للراوي "الجنتلمان" كي يقرأ نفسيات الحمير عن كثب؛ ليتعرف من خلالها إلى نفسيات راكبيها، وكانت نتيجة الدراسة أن وجد نفسيات بعض الحمير "في ثورة عصبية ظاهرة، بينما كان البعض ضابطاً لأعصابه بتفوق، وهذا القسم هو الذي استطاع أن ينتقم من راكبيه بإتقان ودقة"[2] إذن نحن أمام قراءة ثقافية نفسية، تحكم على الأشياء والعلاقات من خلال العلاقة الجدلية بين المظاهر الثقافية المباشرة، والجواهر النفسية العميقة.

هذا التركيز على الأبعاد الثقافية والنفسية والفكرية للحمير (أي لراكبيها)، يعدّ أهم إشكالية يريد أن يطرحها حمزة شحاته عن مكونات الصراع الثقافي بين الكتاب أو المبدعين في زمكانية كتابة النص في الثلاثينيات من القرن الماضي؛ حيث نجد صورتين متناقضتين للعلاقات داخل المشهد الثقافي والإبداعي آنذاك، من منظوره، ومن خلال هذا النص على وجه التحديد:

---

(1) الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 166.

(2) حمار حمزة شحاته، ص: 33.

الأولى: صورة العلاقات المنسجمة المثالية، وهي صورة انعزالية تمثلها العلاقة بين الراوي وحماره؛ إذ تقوم العلاقة بينهما على التناغم والتفاهم فيما يحقق رضا كل منهما عن رفيقه، فكان هذا الحمار يعبر بدقة عن خواطر راكبه وخوالج فكره وكان الراوي يثق به، ويعطيه الحرية كاملة في التصرف، يقول الراوي، مشخصاً هذه العلاقة الحميمة نفسياً وفكرياً وثقافياً بينهما: "لا أدري كيف كانت تنتقل خواطري وخوالج فكري إلى رأسه، فيضاعف جهده في السير، ويوفر ربع المسافة عندما يختار السير في يسار الطريق مخالفاً في ذلك بقية الحمير التي اختارت اليمين والاندفاع العشوائي إلى الأمام"[1] وفي المحصلة، نرى الراوي وحماره محسودين على نعمة الانسجام بينهما، ومثالية علاقتهما معاً، وتحقق الدلال الذي ربط بينهما، إلى حد أن يعبر الراوي عن حميمية هذه العلاقة من خلال استعداده بل تحمسه لحمل حماره على ظهره، لو تطلب الأمر منه ذلك: "ولاح لي في النهاية أنني على استعداد لحمله لو أعياه الجهد، وما أحسب أن ذلك يضيرني، فهو خفيف الوزن والروح، ويستحيل أن يتعدى وزنه سبعين كيلو"[2].

والثانية: صورة العلاقات المتوترة أو الانفصامية بين الآخرين وحميرهم، حيث تميزت هذه العلاقات بوجود حرب حقيقية بين الطرفين فكانت المعركة محتدمة طول الطريق؛ إذ يحمل كل راكب عصا، لا ترتفع عن ناحية من جسد حماره إلا لتقع على ناحية أخرى، والحمير من جهتها تتعمد العناد، والإيقاع براكبيها، كالحمار الذي ألقى صاحبه في المستنقع، والآخر الذي صدم راكبه بشجرة، والثالث الذي عض- بعد الإقامة في الطبيعة- راكبه؛ فكادت هذه الحادثة أن تشعل الحرب المدمرة بين الحمير وأصحابها، إلا أن الراوي حلّ الخلاف، فهدأت الحمير من روعها، وترفّعت عن ملاحقة

---

(1) نفسه، ص: 34.

(2) يفسر عبد الله عبد الجبار هذا التفرد اليساري في مسلكية حمار الراوي على النحو الآتي، رابطاً بين الحمار وحمزة شحاته: "فهو في هذا الحال يميل إلى التفرد والانطواء ومخالفة التيار العام، تماما مثل صاحبه حينما يتقوقع في حدود ذاته، وينطوي على نفسه وكتبه ويتأمل في الكون والحياة، ويشرّح المجتمع الذي يعيش فيه، ويعري الإنسانية من أرديتها الزائفة حتى تغدو بشرية سافلة خير منها ألف مرة، تلك الحيوانية التي لا يحكمها إلا قانون الغاب" نفسه، المقدمة، ص: 13.

سخافات أصحابها إذن، نحن أمام بشر في صور حمير، وحمير في صور إنسانية في التصور العام لهذه الكتابة السردية.

## 8- في أحضان الطبيعة:

يهدف الحديث عن الحمار، والإشادة بشخصيته ووعيه وإبداعه إلى تفعيل أو إنجاح فكرة الرحلة القصيرة إلى الطبيعة لفترة لا تتجاوز يوماً واحداً، للحد من جفاف الواقع في المدن، وقد تم اختيار الحمار دون غيره وسيلة للركوب؛ لكونه يعمق فكرة التناقض بين الإنسان والحيوان، فلو كانت الوسيلة حصاناً أو جملاً، لما كانت هناك إمكانات كبيرة لتفضيل ما يعتقد أنه أدنى المخلوقات (الحمار) على أعلاها (الإنسان).

لقد أشاد حمزة شحاته- خلال الطريق إلى الطبيعة والإقامة بها- بشاعرية الحمار، ورومانتيكيته الطبيعية، بل عدّه جزءاً مهماً من الطبيعة الفاتنة الملهمة، من هنا كان الحمار هو الأقدر من الإنسان على قيادة الركب إلى الطبيعة الأكثر جمالاً فبينما ظن أحد الرفاق واهماً أنهم وصلوا إلى الطبيعة الجميلة، حيث "روعة الطبيعة بين الجبال وسفوحها المكسوة بالعشب والحلفاء وجداول المياه المنسابة"[1]، رفض حمار الراوي الخبير بجماليات الطبيعة الحقيقية أن يتوقف، فتبعه الجميع، موغلاً بهم بين الجبال، والمضايق الصخرية؛ ليدلهم على طبيعة أكثر جمالاً من الأولى، حيث الـ "صخور ينفجر منها الماء، وتغطيها الأعشاب، ويعطر جوها شذا الشيح والحبق، وتضفي عليها السكينة أردية السحر والفتنة والجمال"[2].

في هذه الطبيعة الفردوسية تتحقق الأحلام، وتتجلى المعايير الجمالية، ويغدو نهيق الحمير موسيقياً في أعلى درجاته الجمالية، يقول الراوي: "ثملنا، وانطلقت الحمير ترعى، وتشرب، وتتوثب، وتضطجع، وتنهق نهيقاً موسيقياً لا اعتراض عليه"[3].

---

(1) نفسه، ص: 35.

(2) نفسه، ص: 35.

(3) نفسه، ص: 35- 36.

كان اللافت في التفاعل مع جماليات الطبيعة انصراف الحمير البدوية عن التأمل في هذا الجمال الفاتن الغامر، والسبب في تصور الراوي، يعود إلى أن الألفة الطويلة لها لما في الطبيعة، توجد في النفس نوعاً من التخمة والزهادة"[1]، أي أنّ هذه الحمير فقدت ذائقة الاستمتاع بجماليات الطبيعة، ومن ثمّ غدت بلا معنى في وجودها مثلها مثل أصحابها!!.

على عكس هذه الحمير (وأيضاً أصحابها)، تصرف حمار الراوي، فهو حمار غير بدوي على ما يبدو؛ كان "متنبهاً لدقائق واديه الفاتن وكانت تدور في رأسه خواطر، وتتجلى في نظراته النشوى معانٍ، لعلها من خير الشعر وأروعه"[2]؛ أي أنّ هذا الحمار الدال على صاحبه، يمثل النفسية الفطرية المبدعة، ذات الإحساس العالي بالجمال.

كذلك تتوثق بل تزداد عرى العلاقة الحميمة بين الراوي وحماره في أحضان هذه الطبيعة الفردوسية، فيسير الحمار بجانب الراوي، يلصق رأسه بصدره، فتتحد نفساهما، دون أية غضاضة، لما بين الأحياء من وشائج الرحم التي ينكرها في العادة عرف البشر الجاحد القاسي ويتعمق الاندماج، ليغدو تحولاً في حياة الراوي الذي يجد نفسه، وهو في قمة نشوته، قد تحول إلى حمار، لما في الحمار من قيمة جمالية طبيعية عليا، لا تفصله عن الطبيعة؛ ليندمج بعد هذا التحول من خلال خواطره أكثر فأكثر بجماليات الطبيعة، فيصبح جزءاً حميمياً منها، ومن مكوناتها الحيوانية البسيطة على وجه التحديد، ومن ثمّ يتخلص من ذاكرة الإنسان الفاسد، وهمومه السطحية القاتلة، يقول: "سبحت في هذه الخواطر المتدفقة وأمثالها، حتى تصورتني حماراً أرعى وأعيش في هذا الجانب من الأرض، عيشاً خفيضاً، تطّرد فيه أسباب الأمن والدعة والهدوء والسلوى، وتتلاشى عنده متاعب الفكر وآلام الحياة ودواعي السأم والكلال وتضيق فيه مطالب العيش وغاياته، حتى تنحصر في مرعى خصب تتعهده السماء والشمس، ثم لا تكون فيه لأحد بعد الله منة أو يد وعشت في هذا الكون لحظة لا يعدلها عمر مديد مليء بالسعادة والهناء"[3].

إن هذا النص المنجز للحظة تحول الراوي إلى حمار، بما يمتلكه هذا الحمار من بساطة في المعيشة، وجماليات فطرية وثقافة أولية، لا علاقة لها بالإنسان وهمومه هو نهاية تجليات

---

(1) نفسه، ص: 36.

(2) نفسه، ص: 36.

(3) نفسه، ص: 36.

الوجود الإنساني في سياقه الفردوسي. فإذا كانت هناك أمنيات مستحيلة من نوع: "يا ليتني كنت تراباً، و"يا ليت الفتى حجر" للهروب من واقع العذاب فإن أمنية التحول إلى حمار، تحقق قمة الراحة والإحساس بالجمال وشاعرية الحياة في الطبيعة هكذا تتحقق انفجارية النص على مستوى الدلالة العميقة في أمنية: يا ليتني كنت حماراً!!.

لم ينغص هذه اللحظة الموغلة في الاستحمار الإيجابي للافتتان بجمال الطبيعة، إلا صرخة أحد الرفاق؛ بعد أن عضه حماره، وكان بإمكان الصراع- كما أسلفنا- بين الحمار وصاحبه أن يتطور إلى صراع عنيف دام بين الحمير وأصحابها، لو لم يتدخل الراوي الحكيم المحبوب من الحمير والمحسود من البشر، فيسيطر على الموقف، فيعتذر للحمير عن غلطة الرفيق، فتتلاشى الأحقاد، ويحل الصفاء مع الحذر، وينشر الليل أرديته على ذلك الوادي الفردوسي؛ فيزيده جمالاً وجلالاً: "كان كل شيء صامتاً، كأنما يصغي إلى همس الطبيعة الخفي، ووسوسة الحصا، وأنفاس النسيم"[1] وهنا يتحقق الجمال شبه المطلق على الأرض حيث تصبح الفردوس رؤيا في نوم أو يقظة أو أمنية يستحيل أن تتحقق على البسيطة، على الأقل من وجهة نظر الراوي.

وفي النهاية، تكون مغادرة هذه الحياة النابضة بالجماليات الساكنة في أحضان الطبيعة، مشابهة لمغادرة آدم عليه السلام لجنان النعيم، لهذا قرأ الراوي في نظرات حماره، معنى بيت المتنبي المشهور:

**أبوكم آدم، سنّ المعاصي وعلمكم مفارقة الجنان**

فمن خلال استدعاء هذا البيت إلى النص، نجد أنفسنا مرة أخرى مع نموذج "الخطيئة والتكفير" الذي هيمن على إبداع حمزة شحاته، وهذا ما أكده الغذامي كثيراً في كتابه "الخطيئة والتكفير". فالطبيعة المتخيلة من منظور حمزة شحاته معادل محلوم للفردوس المفقودة؛ فهو على أية حال كثيراً ما تمنى لو أنه يقضي "حياته في كوخ صغير على شاطئ نهر يستمتع بالماء

---

(1) نفسه، ص: 37.

والهواء والشمس والقمر والنجوم والأزهار والأشجار وموسيقى البلابل ونوح الحمائم، ولوحات الطبيعة البارعة التي رسمتها يد الله"[1]؛ لكن تكفيره عن خطيئة أبيه هو ما يحول بينه وبين تحقيق هذه الأمنية[2] المشروعة في الحياة.

## 9- التركيب:

لا شك في أن الرؤى والدلالات التي بثها حمزة شحاته من خلال نصه "حمار" تفضي إلى أنه قدم خطاباً فلسفياً رومانتيكياً؛ محوره الذات المبدعة التي تنظر إلى العالم حولها من منظور متشائل إن لم يكن متشائماً، وبآليات نفسية انعزالية، وبثقافة ذاتية متنورة، بحيث يغدو الحمار، كما أسلفنا، أهم شخصية في الحياة التي عاشها الكاتب آنذاك، ومن ثم فهو حمار يعادل موضوعياً ونفسياً صاحبه الذي بالغ في تمييز حماره؛ ليميز نفسه على سائر الحيوانات والناس على محمل الدلالات النفسية العميقة!!.

ولو تتبعنا ملامح نفسية حمزة شحاته من خلال بناء شخصية حماره، لوجدنا أنّ هذه النفسية تفضي إلى دلالات نرجسية شعبية عميقة مهما حاول الكاتب أن يخفيها، هذا من جهة، و في الوقت نفسه نجده مسكوناً بتعذيب الذات وانعزالها من جهة أخرى، فهو عندما يؤسطر حماره مثالياً وإنسانياً، يعني أنه يؤسطر نفسه على طريقة العلاقة بين الناقة والشاعر في القصيدة الجاهلية، وعندما يترك لذاته وللآخرين المجال كي يتهمش وينزوي ويتمرد على لغته من خلال عدم الثقة بالعالم وإمكانية القدرة على تغييره؛ فإنه يفقد السيطرة على العلاقة بين ذاته والآخرين، لذلك ابتعد عن الشر وغنى له على طريقة الحكمة الشعبية (ابعد عن الشر وغنِّ له)، بل لم يتدخل فيما حوله- في هذا النص- بسلطة الواعظ ليحل كثيراً من التناقضات في الحياة، كما فعل- عندما تورط- في محاضرته المشهورة "الرجولة عماد الخلق الفاضل"، ففضح بصوت خطابي وعظي همجية **الإنسان** وسوء أفعاله وفساده من هنا تبدو

---

[1] نفسه، ص: 37.

[2] نفسه، المقدمة، ص: 14.

العلاقة مع الذات على الرغم من نرجسيتها- على الأقل في هذا النص- مسكونة بالمازوخية (تعذيب الذات) الناتجة عن عذابات الوحدة والانعزال والصمت، وفقدان الثقة بالآخر!!.

إن شك حمزة شحاته بذاته، وعدم قدرته على تعريفها ثم التعرّف إلى هذه الذات بعد تحولها إلى حمار ولو للحظات، هو الذي يجعل القصد من كتابته عن الحمار أن ينزاح من واقع الإنسان المؤلم المعذب الخاطئ الشرير إلى عالم الحيوان الفطري الحلمي الذي يعيش فيه بطبيعة فطرية فردوسية كاملة دون منة من أحد !! ولكن هل كان بإمكانه أن يحقق وجوده من خلال هذه الحياة المتخيلة، فيحقق توازنه النفسي على أقل تقدير؟!.

يقول الغذامي: إن نماذج شحاته الأدبية تدور حول (الكمال) ويتم ذلك عند[ه] على درجات في سلم العودة إلى زمن البراءة والنقاء، زمن الفردوس.وأولى درجات السلم تكون بإقامة (الرجل الفاضل)، ثم يليه الرجل التام الذي يتطور ليكون (رجلاً كاملاً)"[1] في ضوء هذا التصور كان الحمار كاملاً، وكان صاحبه (الراوي) كاملاً، وكانت الطبيعة الفردوسية شبه كاملة!! لكن المشكلة كانت في الآخرين الذين استشرى فيهم الشر؛ فأحالهم إلى مخلوقات غير إنسانية، كما يتضح ذلك من خلال تعاملهم مع الحمير، واضطراباتهم النفسية العالية الوتيرة خلال ركوبها، مما يجعل الحياة في صورتها الواقعية من خلال هؤلاء في غاية البؤس والشقاء.

إن الذين كتبوا عن الحمار ومن بينهم حمزة شحاته، يعدون من أكثر المبدعين حساسية تجاه العالم من حولهم، وتتمثل حساسيتهم في مقدرتهم على التغلغل إلى أعماق مأساة العالم الكامنة في عدم توازنه من وجهة نظرهم، ومن ثم فإن رؤاهم العميقة تكون في العادة أكثر تأثيراً في ثقافة النخبة من تأثيرها على العامة لكنّ رؤاهم المباشرة وغير المباشرة (الساخرة)، وثقافتهم الواسعة، وامتلاكهم لثقافة شعبية مركزيتها الإعلاء من شأن الحمار أو ما شابه، هي التي تجعل كتابتهم أيضاً تشبه الحكم والأمثال والمنطق والفلسفة ذات الروح الشعبية؛ فتمتلئ بالدلالات السطحية والعميقة، والقدرة على اكتشاف التناقضات التي شوهت المجتمع البشري، فأحالت العلاقات الإنسانية فيه إلى خراب، ولم يعد بإمكان المبدعين

(1) ينظر الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 149.

الأكثر حساسية ورومانتيكية من غيرهم، إلا أن يبحثوا عن الفردوس المفقودة، وقد يجدونها للحظات حلمية في الطبيعة المتخيلة تخيلاً فردوسياً أيضاً ومن ثمّ فإنهم من الناحية الثقافية العامة يحلمون عن الناس كلهم، عامتهم وخاصتهم!!.

لا بد من القول بأنّ الحمار الذي يمتلك كل هذه الصفات التي جعلته أكبر مما نتوقع إنسانياً ومثالياً، ويقترب منه صاحبه الراوي كثيراً للاتصاف بصفاته المميزة ويضفي عليها كثيراً من ديمقراطيته وتساهله، في وقت غدت فيه العلاقة بين الحمير الأخرى وأصحابها مشحونة بالعنف والبغضاء، على الرغم من العيش في الطبيعة الفطرية البعيدة عن الواقع المعيشي المكتئب، بعد رحلة الطريق المليئة بعذابات الحمير على أيدي صبيانية أصحابها كل هذا في المحصلة، يمثل نسق بناء العلاقات النفسية بين الناس، إضافة إلى ما تحمله اللغة السردية من أبعاد أو ثيمات فلسفية ساخرة، شعّبت رؤى النص، وعمقت دلالاته، فجعلت الكتابة وإن تقنعت بأقنعة السخرية، تحمل في طياتها رسالة ثقافية مهمة، غايتها أن تكشف من منظور الواقعية النقدية عن مكونات فساد الوجود البشري على الأرض في صياغاتها الكلية، وجوهرها القائم على فساد البشر، ومأساة تكفيرهم عن الخطيئة، النموذج الذي قام عليه كتاب الغذامي 'الخطيئة والتكفير' بما احتواه من إنجاز تطبيقي احتفى بكتابة حمزة شحاته بصفتها تعبر- من الناحية النفسية- عن مخزون اللاشعور الجمعي من الموروث البشري، مما هو مخزون داخل النفس المبدعة[1].

ويبقى السؤال المشروع: لِمَ غابت المرأة عن حمارية حمزة شحاته؟.

يقدم النص المجتمع ذكورياً على مستوى الحمير والرجال وتوجد أكثر من إشارة في النص تشير إلى أن العلاقة المنسجمة أو المتوترة بين الحمير وأصحابها هي- إلى حد ما- معادل موضوعي ونفسي لإحلال الحمير مكان الإناث؛ فكانت علاقة الراوي بحماره لا تتعدى كثيراً رومانتيكية العلاقة بين العاشقين في طبيعة ممتلئة بالجماليات، وكان بإمكان تحول حالة عض حمار من بين الحمير الأخرى لصاحبه إلى حالة مأساوية، عمادها الشقاء الذي يتضاعف من خلال التناقض بين الذكورة والأنوثة، خاصة أن كثيراً من الآداب الشعبية، كـ

(1) نفسه، ص: 203.

"ألف ليلة وليلة" وغيرها، تعدّ المرأة سبباً جوهرياً في شقاء المجتمع البشري، كما تعدها– إن كانت صالحة- سبباً في نعيمه وأظن أنها كانت سبباً في الشقاء في تصور حمزة شحاته؛ لذلك غيبها عن النص، وقدم الحمار– الذي خلقه الله مكملاً للطبيعة الجميلة من منظور النص- بديلاً عنها كإشكالية للجمال المرتبط بالطبيعة شبه الفردوسية، لا كإشكالية كيد ترتبط بالشيطان من وجهة نظر المتشائمين!!.

أيضاً أغفل حمزة شحاته صورة الحمار الذي يحمل أسفاراً، كما جاءت صورته في القرآن الكريم (مثل الذين حمّلوا التوراة، ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا) [الجمعة: 5]؛ لأنه ليس بإمكانه أن يبرر ثقافة جهل الأعداء ممثلين بالصهيونية في عصره؛ لينقذ الحمار، كما أنقذه من خلال صوته فالحمار هنا حمار حقيقي، لا علاقة له بالثقافة والاستيعاب، على عكس حمار حمزة شحاته المثقف الساخر إلى حد الغلو في سخريته[1].

وأخيراً، فإنه ليس بإمكان هذه المقاربة أن تقول أكثر مما قالت، وأنها في المحصلة لم تقل شيئاً كثيراً، لغنى نص "حمار"، بصفة الحمير إشكالية ثقافية متعددة الجوانب شفاهياً وكتابة، فالنص ليس بلغته وحجمه ومباشرته؛ إنه بقدرته على التعبير عن عالم شاسع، غني بالمتناقضات الدالة على الكون والنفس والأشياء والعلاقات وكل ما بإمكانه أن يجعل اللغة– على الرغم من بساطتها المباشرة– لغة كاسرة للحواجز، أو لغة هجينية (شعبية وفكرية وأدبية) في مفرداتها وعباراتها ورؤاها الكلية ودلالاتها، وما يحضر فيها أو يغيب عنها من قضايا ورموز، تتيح لقارئها أن يتفاعل معها في مستويات عديدة، غير نهائية.

---

(1) يقول عبد الله عبد الجبار عن بعض كلام حمزة شحاته: "في هذا الكلام من الغلو في النقد والإمعان في السخرية ما فيه فإن الحمار يفقه الروح العصرية والنيابية والمبادئ الديمقراطية، بينما جمهرة الناس في بلاده- في ذلك الحين على الأقل- لا تذكر في هذه المسائل" التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، النثر: فن المقالة، ص: 49.

# الفصل السابع

# تركي الحمد:

# نجاح الرواية السعودية أم فشلها؟!!




محمد خطاب

# الفصل السابع

# تركي الحمد

# نجاح الرواية السعودية أم فشلها؟!!

**أليس من المضحك المبكي أننا نعيش طوال حياتنا على وهم أننا نعرف من نحن، ثم نكتشف أننا لا نعرف شيئاً، حين نجابه النفس مباشرة بعيداً عن سريان الأشياء في الخارج[1].**

## 1- تقديم:

ينبغي أن نتعامل مع هذا العنوان (تركي الحمد: نجاح الرواية السعودية أم فشلها) بحذر شديد؛ إذ إننا لا يمكن- على أية حال من الأحوال- أن نحاكم الرواية السعودية نجاحاً أو فشلاً من خلال تجربة الحمد وحده أو غيره؛ كما أن الحمد نفسه سيعدّ بطريقة أو بأخرى تجربة سردية كالطفرة النفطية، فتجربته السردية ما زالت تتأرجح جمالياً بين الرواية والسيرة الذاتية والتاريخ الاجتماعي وغيرها. صحيح أنه جاء من خلال مشهد التسعينيات السردي، هذا المشهد الفعلي والحقيقي في تشكُّل الرواية السعودية؛ حيث ولد النضج السردي نوعاً وكماً وقد استطاع الحمد من خلال ثلاثيته (أطياف الأزقة المهجورة) أولاً أن يكون فاعلاً ومؤثراً ومقروءاً وصادماً وإشكالياً على مستوى السرد!!

كنا (أي النقاد) قبل التسعينيات نتحدث عن غياب حقيقي للرواية في مشهد الإبداع السعودي؛ مُحمِّلين البيئة القاسية المتزمتة ذات السكاكين الحادة مسئولية هذا الغياب بفعل هيمنة العادات والتقاليد ومعايير العيب والقبلية، واليوم في زمن العولمة مع الانفتاح في الحياة والثقافة والإبداع، صرنا نتحدث عن هذا الحضور الطاغي للرواية؛ بحيث لا نستغرب أن

---

(1) تركي الحمد: الكراديب، دار الساقي، بيروت، ط1، 1998م، ص: 185.

يُنشر في عام واحد (2006 على سبيل المثال) ما يقارب خمسين رواية[1]!! من هنا لم يعد بإمكان النقد والنقاد أن يتابعوا هذا الزخم السردي المتدفق وهجاً وجرأة، وأن يناقشوا جمالياته وسلبياته بتفصيلات دقيقة ووافية ولعل أسهل مقولة غدا يرددها بعض النقاد، ربما عجزاً ومصادرة ورفع عتب، هي: أن معظم هذا الكم السردي ليس له من الرواية إلا مسمياتها العامة وأطرها الفضفاضة، ومن ثمّ لا يستحق هذا الكم السردي عناء القراءة والغربلة وتعب البال، وفي هذا الكلام– بكل تأكيد- مصادرة وعجز وطمر رأس النعامة في الرمل.

* * *

عندما أهداني (أو أعارني) أحد الأصدقاء رواية تركي الحمد الأولى بُعيد نشرها،طلب مني بإلحاح شديد أن أقرأها وأكتب عنها مهما كانت كتابتي (مع الرواية أو ضدها)، بصفتها رواية متميزة كما ذكر وقال إنه قد سهر عليها ليلة كاملة حتى أنهاها.

بعد ذلك قرأت تلك الرواية الطفرة (العدامة) في تصور صديقي، وما أن انتهيت من قراءتها في ثلاثة أيام مستمتعاً– بكل تأكيد- بما قرأته فيها، أعدتها إليه معتذراً عن الكتابة عنها، والسبب أنني لم أجد فيها جماليات سردية إشكالية كما تعودت عليها في قراءاتي للرواية العربية الفنية وكتاباتي عنها!!.

قلت له: هذه رواية للقراءة فقط، على طريقة الروايات البوليسية والعاطفية والتاريخية صحيح أنها رواية جريئة وماتعة في طرحها لقضايا مهمة في مجالات عديدة محلياً، مثل: السياسي، والجنسي، والديني، والثقافي، والاجتماعي ولغتها سهلة ومباشرة، وحدثها تقريري سردي وصفي لكنّ هذه العوامل وغيرها تثري الرواية من جهة الإثارة وشهوة التلقي، وأنها– فيما أتصور- لا تثري الفن السردي وجمالياته العميقة وإن كانت جزءاً منه،

---

(1) أحصى القاص خالد اليوسف حوالي 41 رواية ينظر:
http://www.alwatan.com.sa/daily/2006-12-16/culture/culture03.html
وأظن أن العدد وصل إلى حدود خمسين رواية.

وكررت مقولة أن أهمية هذه الرواية في كونها أقرب إلى السرد السيري التقريري/ الوصفي شبه الفضائحي، في أسلوب سردي لغوي سهل ومبسط!!.

لست ضد هذا النهج السردي المهم للقراءة والتواصل مع شريحة المتلقين العاديين عامة، ولكنني في النهاية مع هذا النهج السردي بشرط أن يكون في الوقت نفسه ذا مستوى إيحائي جمالي؛ أي أن تكون الرواية ذات مستويات أو بنيات عميقة تحتاج إلى التأويل، بالإضافة إلى كونها بنية ظاهرة واضحة، بحيث يجد فيها المتلقي المتعدد ثقافياً وجمالياً نفسه البسيطة أو المعقدة، السطحية أو الإيحائية، الضحالة أو العمق على طريقة روايات غسان كنفاني "أم سعد" و"عائد إلى حيفا" و"رجال في الشمس" على سبيل المثال؛ حيث تحمل هذه الروايات مستويات عديدة؛ فيفهمها القارئ العادي الساذج الذي يبحث عن متعة السرد الحكواتية، ويجد فيها الناقد الضليع في الحفر مبتغاة من الكد والتعب للتأويل والتفسير والمقاربة الإشكالية.

طبعاً، لم يعجب هذا الكلام صديقي الذي لم تتجاوز علاقته بالرواية الإعجاب بما فيها من جرأة تهدف إلى تكسير الواقع الاجتماعي وفضحه بطريقة أو بأخرى.

ثم إنني فيما بعد كتبت عن رواية تركي الحمد الرابعة (شرق الوادي)؛ لأنها كانت- من وجهة نظري- بداية سردية جيدة وإشكالية، وعلامة جمالية متطورة إلى حد ما؛ قياساً لثلاثية "أطياف الأزقة المهجورة" التي انشغلت بالسيري والمباشر على حساب العناية بالفن السردي وجمالياته عموماً، كما أشرت سابقاً.

لن يقدم كلامي أو يؤخر من رؤيتكم لروايات تركي الحمد سلباً أو إيجاباً، سواء أكانت رؤيتكم منطقية أم إسقاطية؛ فالحمد- على الرغم من أنوفنا- استطاع أن يضع اسمه بصفته سارداً على قمة الهرم السردي في المملكة، وغدا بذلك معروفاً ثقافياً واجتماعياً وإبداعياً بل إن هناك ساردين آخرين غيره كتبوا روايات متميزة جمالياً، ثم إنهم لا يكادون أن يُعرفوا على مستوى أبعد من علاقاتهم بزملائهم المثقفين أو برفوف المكتبات؛ لهذا نحن لن نتحدث عن روايات الحمد بصفتها نصوصاً ذات قيمة نابعة من كونها روايات مشهورة ومليئة بالفكر وتعرية التابوهات؛ مما يجعلها تنال حظها بدرجة كبرى على مستوى التلقي فهذا النجاح له شأن آخر؛ قد لا يعنينا، وإن كنا نتعامل معه بصفته مؤشراً؛ يشير إلى أن

الحمد عندما قرر أن يشتغل على السردي عرف من أين تؤكل الكتف في كتابة رواياته، فقدم روايات غدت مقروءة، بغض النظر عن مستواها الفني أو الجمالي.

من جهتي، سأتناول قضايا جمالية لا فكرية أو سيرية في روايات تركي الحمد؛ لأنني معني بهذا الجانب الجمالي أو الفني دون غيره؛ أي أنني سأهمل الجانب المثير للخلافات الفكرية والاجتماعية أو سأهمشه.

## 2- حركية روايات الحمد:

كتب تركي الحمد ست روايات؛ الثلاثة الأولى منها ثلاثية بعنوان أطياف الأزقة المهجورة، وهي تضم روايات: العدامة (1997م)، والشميسي (1997م)، والكراديب (1998م) والثلاثة الأخرى هي: شرق الوادي (1999م)، وجروح الذاكرة (2001م)، وريح الجنة (2005م).

وهذه الروايات الست- على أية حال- تفضي إلى سداسية من خلال تتبع بنية الشخصية الرئيسة فيها وحركية التاريخ الاجتماعي في المملكة، وملاحظة علاقة أحداثها بحياة السارد ووعيه، واحتفائها بالمكان الواقعي أو شبه المتخيل، وإنجازها لنسق تاريخي يرتبط بحركية تطور الحياة داخل المجتمع السعودي الذي ينتمي إليه الكاتب، وكان الحمد أول من يتنبّه من بين الساردين في المملكة إلى فاعلية الجرأة الواضحة في الكشف والتعرية؛ مما سبب صدمة جمالية في سياق التلقي العادي، الذي لم يتعود على أن يُفضح العيب وتُنشر أسراره على حبال الغسيل فوق السطوح، وخارج عتبات البيوت!!

صحيح أن مسار جماليات السرد التي تعودنا عليها في مجال الكتابة السردية الفنية عند رموز السرد العربي تكاد تكون محدودة أو مهمشة إلى حد كبير في روايات الحمد عموماً كما أشرت؛ إذ إنه احتفى إلى حد كبير أيضاً بسردية الحدث أو الخبر أو الفكرة أو السيرة أو التاريخ على حساب جماليات السرد التي تعني أن يحرص السارد على تقديم لغة مكثفة وبلاغية، ويتعمد النهج الإرباكي الجمالي السردي من جهة الأزمنة والأصوات وتعددية الشخصيات، ولا يوفر جهداً في تعميق دواخل الشخصيات، وتعددية الأساليب السردية، والاحتفاء بتصوير المكان ورسم ملامح الأشخاص والأشياء وما إلى ذلك ومع هذا الغياب

شبه الفعلي لعناصر السرد الإشكالية، كان تركي الحمد المثقف حاضراً يتكلم باسم شخصياته، ويعبر بجرأة عنها في تجليات موقف الأنا المبدعة وحياتها الطاغية على السرد بقصدية تامة، مهما كانت محاولات التخفي والإيهام!!!

ويكاد هذا النهج الذي انتهجه تركي الحمد والقصيبي أيضاً (في رواية شقة الحرية) يفضي إلى تشكيل مسار جديد في الخطاب السردي الأكثر مقروئية وشعبية في الرواية السعودية، قياساً إلى محدودية مقروئية روايات رجاء عالم، أوعبده خال على سبيل المثال لا الحصر بصفتهما ساردَين حقيقيَّين، يكتبان الرواية لفئة المثقفين في الدائرة الثقافية النخبوية، لا القارئين العاديين؛ حيث ينضوي تحت هذه الجماليات معظم كتاب القصة القصيرة أو الشعراء الذين اتجهوا إلى كتابة الرواية أمثال المشري والحيميد والشمري والدويحي ونورة الغامدي، وعلي الدميني وغيرهم، في حين ينضوي تحت جناح القصيبي والحمد معظم الكتاب الجدد الذين دخلوا إلى الرواية بصفتها تجربتهم الأولى أو الرئيسة، مثل:محمد علوان ورجاء الصانع وصبا الحرز وغيرهم، مع وجود فارق بين أدبية أو شعرية القصيبي وفكرية أو تأريخية الحمد الاجتماعية على مستوى التراكيب اللغوية، دون أن ننكر وجود لغة وصفية أدبية عند الحمد وهكذا لا بدّ من أن تتنوع أدبية الرواية بين روائي وآخر من بين فئة الشباب (الشباب وصف معنوي) كتّاب الرواية دون غيرها!!!

* * *

تنهج روايات تركي الحمد الست نهج حركية التفاعل مع الواقع الاجتماعي أو التاريخي في المملكة من خلال منظور الكاتب أو البطل المهيمن على البنية السردية، وهذه الحركية محملة برؤى نقدية جريئة وذات سمة فكرية واضحة؛ لأن الحمد نشأ مفكراً وإعلامياً قبل أن يكون أديباً؛ لهذا جاء وعيه طاغياً على كتابته السردية التي أتقن من خلالها استثمار الرواية في مجال إيصال فكرة أو رؤية أو حساسية أو انتقاد جريء لواقعه في المدينة.

من هذه الناحية ربما تكون رواية "جروح الذاكرة" هي الأقرب إلى داخل السارد؛ حيث تتحول الكتابة إلى نهج اجتماعي شاعري، يكشف فيها السارد عن أعماقه تجاه الطفرة وأثرها على المجتمع، أكثر مما فعل في ثلاثيته التي رسمت علاقات الشخصية الرئيسة مع محيطه في أماكن معينة عاشها، حيث تبرز جماليات المكان، دون أن تطغى على السرد المعني ببطولة الفرد المطلق (هشام العابر)، ومع ذلك تؤسس روايات الحمد كلها لجمالية العلاقات والرؤى والصراعات المعيشية والفكرية في المجتمع السعودي من منظور كشف المستور؛ بصفة هذا الكشف أبرز عناصر الكتابة ومحورها عنده، وأساس اتساع مقروئيته!!.

إذا كانت ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة (العدامة والشميسي والكراديب) تقوم على التحولات المهمة في حياة البطل هشام العابر داخل البنية الاجتماعية للمدينة ومركزها الحارة؛ فإن روايتي "شرق الوادي" و"جروح الذاكرة" تقومان على حركية المجتمع السعودي كله من خلال التحولات الاجتماعية والتاريخية لما قبل طفرة النفط وما بعدها[1] في حين تعالج رواية "ريح الجنة" إشكالية ما بعد الحادي عشر من سبتمبر من خلال قناعات دينية وأخرى سياسية في ظل الصراع الحاد بين القاعدة وأمريكيا؛ حيث يدين السارد فعل الشباب المتعصبين دينياً، المتحمسين للجنة على طريقة ممارسة العنف والقتل من وجهة نظره، كما حدث في تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر؛ فكان إهداء الرواية دالاً على الهدف من كتابته لهذه الرواية؛ يقول في إهدائه: "إلى المسافرين إلى الجنة.أو يعتقدون أنهم إلى هناك مسافرون هل تعلمون فعلاً إلى أين أنتم مسافرون؟ ضعوا حقائبكم جانباً وفكروا.فكروا فقط، إن بقي مجال للتفكير"[2]. من هنا كانت هذه الرواية التي تتأرجح بين الواقعية التسجيلية والخيال بؤرة تساؤل وتفكير، وحث على قدسية الحياة لكل إنسان في مواجهة الموت مهما كانت أعذار الحرب مشروعة!!.

---

(1) ينظر على سبيل المثال قراءة الباحث (حسين المناصرة) لرواية شرق الوادي بعنوان: "سيرة البطل والذاكرة، مجلة قوافل، العدد22، ربيع الآخر 1428هـ مايو2006م، ص: 22- 25.

(2) تركي الحمد: ريح الجنة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2005، ص: 5.

### 3- التجنيس:

هناك مشكلة فعلية تواجهنا عند تجنيس ما يكتبه تركي الحمد أو غيره في هذا السياق الذي أنجزه سردياً: هل هو رواية؟! أم رواية سيرية؟! أم سيرة ذاتية مموهة؟! أم تداعيات الذاكرة الشخصية والفكرية بين السارد والبطل؟ أم السيرة الأسطورية؟! أم الدراما والوثائقية والسرد العادي والمألوف على الطريقة الإلكترونية؟!.

ربما تكون روايات تركي الحمد كلها (الروايات الست) أقرب إلى الرواية السيرية بمفهومها السردي العام، أو أنها روايات مشبعة بالسيرة الذاتية والمحلية وخاصة الثلاثية منها وهذا إن دل على شيء فهو يدل على أن الحمد بإمكانه أن يجعل من السيرة الذاتية للذات والمجتمع والعالم كتابة ممتدة في كتب عديدة؛ مستغلاً بذلك انفتاح الرواية بصفتها نصاً سردياً أو حكائياً، وإمكانية استيعابها لكل ما يمكن وصفه أو سرده في الحياة، على اعتبار أن الإطار العام للرواية بإمكانه أن يكون نصاً مفتوحاً يستقبل الأجناس الأدبية والمعرفية والمعيشية بكل سهولة ويسر؛ حيث تغدو الرواية حياة شاملة، بغض النظر عن إمكانات تفعيل فنيات الرواية وجمالياتها، ما دامت تحرص على التوصيل.

ومهما تكن درجة الكتابة السيرية في روايات الحمد؛ فنحن في المحصلة معنيون بالتعامل معها على أساس أنها روايات؛ لا بدّ من أن تترفع ولو معنوياً على واقعية الحياة وسيرتها في لحظة البحث عن أدبية النص وشعريته السردية بغض النظر عن واقعيته أو تخيّله، خاصة أنّ رواياته- كما أسلفت- غدت روايات مشهورة ومقروءة، وأنّ لها صدى واسعاً في البيئة المحلية والعربية، مما يعني أن الكتابة السردية عندما تنفتح على القارئ العادي؛ فإنها بكل تأكيد ستتخفف من فنياتها وجمالياتها الملبسة والمتجددة لمصلحة تقديم وجبة دسمة من الإثارة على طريقة الروايات البوليسية والعاطفية التي تعتمد كثيراً على الحب والعنف، بصفتهما أهم عاملين مثيرين ومشجعين على قراءة الرواية غير الفنية نسبياً وظنياً على وجه التحديد.

يمكن أن يكون وعي تعددية الأنواع أو الأجناس في الرواية من أهم إشكاليات الرواية الجديدة أو الرواية الأكثر تنوعاً وفناً في أشكالها ولغاتها وأصواتها.وهذا ليس شأن

روايات الحمد- على أية حال- لأنها ببساطة- لا تطرح تجنيس الرواية بصفته لعبة سردية جديدة أو هجينية، وبذلك يبقى السؤال المحوري المطروح عند مقاربة روايته هو: هل ما يكتبه رواية أم تاريخ وسيرة في شكل رواية؟!!.

مهما تكن درجة اتفاقنا أو اختلافنا مع روايات الحمد من جهة فنية الرواية أو عدمها؛ فإننا لا يمكن أن نصادر روائية أية رواية كتب عليها صاحبها اسم رواية أو ارتأى أن تكون رواية في غير إشارة منه ولا يمنع هذا أنّ من حق أي ناقد أو قارئ أن يرى في روايات تركي الحمد أي سياق يرتضيه؛ كأن تكون روايات فنية أو غير فنية؟! كذلك ليس بإمكان كل من يكتب رواية، وإن طارت شهرتها إلى الآفاق، أن يجسد من نفسه روائياً بمفهوم الرواية الفنية.لذلك أعتقد أن الحمد اتكأ كثيراً على أسلوب الرواية فكتب رواية فكرية أو سيرية، ولا يعنيه- في المحصلة- من فن الرواية سوى الإطار العام للرواية في شكلها السردي الحكائي الوصفي التقليدي، وهذا هو سر نجاح رواياته، وهذا هو أيضاً مأزق النقد الذي يضع في العادة معايير جمالية لفن الرواية؛ قد تؤدي إلى إجهاض الرواية بصفتها نصاً سردياً أو حكائياً مقروءاً من عامة المتلقين فالقارئ العادي لا يريد من الرواية أكثر من حكايتها وما فيها من جرأة وتشويق وسلاسة في اللغة ووضوح في المعاني. ولا تكاد تخلو صفحة من روايات تركي الحمد من كلمات: "كان، وكانت، وكانوا" على اعتبار أن السرد عنده مجرد حكي محوره "كان يا ما كان" أو استخدام الفعل الماضي دوماً للسرد!!.

## 4- فن الرواية:

في ضوء ما سبق، يمكن أن نطرح السؤال الأكثر جدلاً عند الحديث عن روايات تركي الحمد، وهو ببساطة: هل ما كتبه تركي الحمد يندرج تحت رواية فنية أو غير فنية؟! ثم ما معايير جماليات الرواية إن كان ما كتبه رواية أو العكس؟!!.

بدءاً بإمكاني أن أقول: إن جماليات الرواية عند تركي الحمد غدت أكثر اتساعاً وتساهلاً مما نتصور أو يتصور الوعي النقدي الجمالي المعني بفنية الرواية من عدمها!!.

كما ذكرت، فإنني استمتع بقراءة روايات تركي الحمد، على الرغم مما فيها من أخطاء لغوية وأسلوبية وهي روايات تقوم على السرد التتابعي التاريخي الشخصي أو العام، ولعل خاصية التوصيف أو الوصف هي الأبرز في تحويل السردي التاريخي إلى وصفي للمكان والأشخاص والأحداث، وهذا ما يجعل الرواية تقوم على نمطين سرديين يريح أحدهما الآخر ويتداخلان معاً، وفيما عدا ذلك لا يقدم الحمد تقنيات سردية أخرى ذات أهمية.

لسنا في وضع المصادرة الجمالية لروايات الحمد، لكننا نظن أنه كان يقتصد كثيراً في استخدام عناصر الرواية، ولا يكاد يستخدم من العناصر السردية أكثر من كتابة حكاية أو تاريخ، كما هو حال الثلاثية و"ريح الجنة"، مع وجود جمالية سردية متقدمة إلى حد ما في روايتي "شرق الوادي" و"جروح الذاكرة"!!

أيضاً، هناك صراع فعلي في روايات الحمد بين الخيال والحقيقة؛ إذ بإمكان رواياته كلها أن تكون وجهاً من وجوه الواقع أو التاريخ أو الحقيقة أو السيرة؛ وهنا تغدو الكتابة السردية ذات هدف غير روائي وإن لبست ثوب الرواية.

إذن، بإمكاننا أن نتحدث عن روايات الحمد بصفتها لبست ثوب الرواية، وأنها ابتعدت كثيراً عن جماليات الرواية الإشكالية أو الجديدة أو الفنية ومن هنا امتزج التاريخ الاجتماعي والسيرة الذاتية أو الثقافية للفرد والمجتمع وفن الرواية في إطارها العام بعضها مع بعض، فتشكلت رواية الحمد من منظور سردي تقريري أو وصفي؛ يثير القراء العاديين، ولا يشكل علامة جمالية إشكالية عند النقاد الجدليين!!.

## 5- إشكالية الإثارة:

من خلال تابوهات (الدين والجنس والسياسة) واختلاف التأويل بين البتر والوحدة العضوية، والفهم القاصر والآخر الواعي، والجمالي والأخلاقي، وعقد أخرى عديدة واقعية وخرافية تنشأ إشكالية الإثارة؛ ليغدو العمل السردي مجالاً للتجاذب والتنافر والصراع؛ ليس لذاته وإنما لتصريح هنا أو هناك، وعبارة أو كلمة في هذه الصفحة أو تلك؛ فيكفي على سبيل المثال أن تكون العبارة التالية حاملة لإثارات عديدة، وهي تصور الرياض آنذاك على

غير صورتها المألوفة من الخارج: في الرياض دخن أول سيجارة، وشرب أول قطرة خمر في حياته، وفي الرياض عرف طعم المرأة بعيداً عن تلك الرومانسيات التي كانت تؤطر علاقته بنورة وفي الرياض تعلم كيف يغازل النساء في سوق سويقة وشارع الثميري وشارع الوزير تعلم كيف يبحث عن بائعات اللذة المحرمة الرخيصات في أزقة الشميسي وحواري الديرة[1].

ربما هذا هو نبع الإشكالية المحورية التي تثير حفيظة التلقي قدحاً أو تأييداً للحمد؛ بحيث تصبح الشائعة رائجة أكثر من النص؛ ولا بدّ من أن يكثر المتقولون؛ ليصيروا بالمئات بل الآلاف، الذين ربما لم يقرأ جلهم الرواية أو أية رواية في حياتهم فالإثارة هي التي تجعل من الحبة قبة كما يقال في المثل الشعبي؛ والسارد نفسه ربما يسهم بأقواله وأفعاله في هذه الإثارة؛ بصفتها أهم وسيلة تجلب له المقروئية أو المكانة الثقافية الإعلامية التي ينتشي لها داخلياً ونرجسياً؛ لأنه مهيأ نفسياً لمثل هذا النهج بقصدية مباشرة أو غير قصدية منه وهنا لا أريد أن أدخل في مجال ما أثير حول روايات الحمد؛ لأن خطاب الإثارة– على أية حال- لا يتجاوز في مجموعه ثلاث صفحات من الناحية الكمية لا النوعية!!.

صحيح أن الجرأة هي العنصر الأهم في كتابة أية رواية.ولكن ما مدى الجرأة الفنية وكيف توظف جمالياً؟! وهل هي غاية أم وسيلة؟!! لعلّ الإجابات في هذا السياق ستفضي إلى أن هناك افتعالاً ما يشترك فيه السارد والتلقي لافتعال الإثارة؛ وذلك عندما تتحول الإثارة إلى تيمة غير فنية؛ وكان من الأولى أن يتنبه السارد لنصه، ويتنبه المتلقي لرأيه؛ حينئذ تصبح الإثارة بنية جمالية سواء أكانت في الكتابة أم في النقد أم في التلقي!!.

### 6- العلاقة بين المتخيل السردي والسيرة الذاتية:

مهما تكن صفة المتخيل في الرواية؛ فإن بنية الرواية لا بد من أن تضغط أنفها في الواقع أو المرجعيات الأخرى كالمؤلف والكون؛ لذلك يصعب الحديث بوضوح عن المتخيل السردي في الثلاثية عند الحمد، ولا يصعب مثل هذا الحديث في رواية "شرق الوادي" على

(1) تركي الحمد: العدامة،دار الساقي، بيروت، ط1، 1997م، ص: 168.

سبيل المثال، التي تجنح إلى توظيف المتخيل الأسطوري في السياق التاريخي الواقعي والروحي للمملكة من خلال شخصية "سميح الساهي"!!.

يمكن التعامل مع روايات الحمد من منظور أنها تسعى إلى التحول الجزئي من نسق الرواية التسجيلية في تتبع نموذج البطولة المحيلة إلى تفعيل دور السارد بصفته بطلاً على طريقة أبطال الحكايات الشعبية، إلى واقعية الرواية السحرية على مستوى اللغة التي تحاول أن تتشاكل مع الوصف؛ فتنجز فقرة سلسة تفضي إلى توليد الإثارة والمفارقة في ظل الحفر والتوصيف الجريء، على نحو ما نراه في حركية هشام العابر بطل ثلاثيته السيرية!!.

وفي المحصلة، ليس بوسعنا أن نسلم بأن هذا الكم السردي الذي يتماس كثيراً مع شخصية السارد، يمكن أن يكون من صنع الخيال؛ فتركي الحمد يكتب سيرة ذاتية لبطل يعرفه معرفة جيدة، وهذا ما جعل كتابته سيرية إلى درجة ممتازة، بل إنه يعترف بهذه السيرية، فيقر بأن هناك أشياء كثيرة منه في هشام العابر، ولكنه لا يتطابق معه[1] كلياً.

يقول في حوار له مع عبد الحفيظ الشمري: "كل ما يكتبه الروائي من أحداث وقصص ومواقف هي ناتجة عن احتكاكه بالمجتمع فكل ما أقدمه من رؤى هو من صنع المجتمع الذي أعيش فيه، وللأمانة أقول إن مجتمعنا على وجه التحديد يرقد على كم هائل من الحكايات والقصص المؤثرة والمعبرة، وطالما أنني من هذا المجتمع من المؤكد أنني سوف أنهل من معين حكايته"[2].

وبذلك جاءت رواياته تاريخاً اجتماعياً وسيرياً لحركتين بارزتين من خلال ذات السارد وفكره أولاً، ثم حركية المجتمع وعلاقاته المضطربة ثانياً.

## 7- زمكانية التلقي:

تعد زمكانية التلقي من أهم عوامل شهرة روايات تركي الحمد وانتشارها، وهذا ما حصل أيضاً مع غيره ممن يكتبون في سياق كتابته السردية، فالمجتمع المحلي مجتمع بكر في نهج

---

(1) ينظر حوار تركي الدخيل مع تركي الحمد في فضائية العربية:
http://www.alarabiya.net/programs/2004/08/27/5957.html

(2) ينظر موقع:
http://www.al-jazirah.com.sa/culture/29032004/hauar24.htm

التحول الاجتماعي الذي يتوق إليه الوعي الثقافي أو الاجتماعي التنويري ويتعارض معه، حيث يغدو النقد بل الجرأة في النقد وتعرية الذات والواقع عاملاً مهماً من عوامل التحضر والانفتاح والخروج من عباءة القبيلة؛ لذلك لو كان تركي الحمد كاتباً لبنانياً أو مصرياً ويكتب عن لبنان أو مصر، لربما كانت كتابته أقل إثارة بكثير مما نتصور لذلك جاءت تجربة الحمد محلياً وما صاحبها من تجارب قبلها وبعدها كـ "شقة الحرية" للقصيبي و"الأرض اليباب" لليلى الجهني خطابات سردية تحفر في الغرف المغلقة وتنشر الغسيل وتجرح التقاليد؛ لتعالج الواقع، ومن ثم لا بدّ من أنها ستصدم المتلقي؛ لتخبرنا في النهاية أن الخطيئة لا تدفن، وإنما توضع على صفحات الورق؛ ليدخل إليها المتلقي الواعي بمبضع من لم يكن منكم بلا خطيئة؛ فليقرأ ليتعظ هكذا هي الرواية سيدة التحولات، تقول ما يربك، ولا يمكن أن تكون قصيدة رومانسية، أو أغنية راقصة!!!

إذن تعد خصوصية أو عبقرية المكان وما أثير من جماليات في هذا المجال، البعد الحميمي الذي أعطى روايات الحمد وهج التلقي بما يصاحبه من شائعات المنع والرقابة والعزل!!!.

بكل تأكيد، لو أنتجت روايات تركي الحمد في بيئة متساهلة؛ لما أنتجت حولها هذه الضجة الكبرى؛ على اعتبار أن المتاح في تلكم البيئات أكثر بكثير مما قاله الحمد في رواياته التي إن جاءت كاسرة وجريئة؛ فإنها تنهض على مجتمع لم يكن متساهلاً تجاه ما يطرحه المبدعون الذين يضغطون أنوف رواياتهم في الواقع لتتنفسه؛ وبذلك تكون الروايات على الرغم من أنفها سيراً ذاتية لأبطالها والمجتمع الذي يحتضن هؤلاء الأبطال حباً أو كرهاً؛ فتغدو الواقعية أكثر غرائبية من الخيال!!!.

في النهاية، من الضروري أن نشير إلى أن ما أنتجه الروائيون في تسعينيات القرن الماضي إلى اليوم يعدّ تحولاً فعلياً على المستوى الاجتماعي المحلي، بل نقلة نوعية في الرواية العربية السعودية؛ حيث أنتج منذ مطلع التسعينيات إلى اليوم روايات إشكالية سردية كماً ونوعاً، فغدت السنوات الخمس عشرة الأخيرة غنية بنهضة سردية محلية، فاقت آثارها الجمالية والصادمة بلاداً عربية ذات باع طويل في فن كتابة الرواية.

## 8- إضاءات:

لعلي أخلص إلى هذه الإضاءات؛ اختصاراً لجل ما قلته سابقاً، وهي إضاءات اقتبستها من كلامي الارتجالي الذي لخص في تغطية إعلامية للندوة، ونشر في أحد المواقع الإلكترونية[1]:

- الرواية في السعودية هي رواية التسعينيات، وقد ولدت تجربة الحمد في هذا الزمن، فأثّرَت المشهد السردي المحلي، وأُثرِيَت من خلاله.
- كانت الرواية ومازالت تطرح الواقع، حتى وإن كانت تعالج الخيال والوهم وبكل تأكيد غدا كاتبها يواجه مشكلات اجتماعية متنوعة إثر كتابته، وهذا ما حدث مع تركي الحمد على وجه الخصوص.
- الروايات الثلاث الأولى لتركي الحمد (ثلاثية الأزقة المهجورة) هي في حقيقتها رواية واحدة في ثلاثة أجزاء؛ تحمل طابعاً واحداً، وتعيد الارتباط بالمدينة، وشخصياتها غير عميقة.
- رواية "العدامة": حينما قرأتها لم أجد فيها بعداً فنياً واعياً، وتنقصها جماليات الرواية، وتبرز فيها صدمة الكشف والجرأة؛ لأن تجربة الرواية السعودية أكبر من ذلك بكثير.
- نحن لا نتحدث عن نجاح أو فشل الرواية السعودية من خلال تركي الحمد أو غيره.
- لابد من تجنيس ما يكتبه تركي الحمد: هل هو حكاية أم رواية سيرية أم سيرة ذاتية أم تاريخ؟.
- فن الرواية في السعودية ينحصر في نوعين رئيسين هما: روايات تكتب لقارئ نخبوي، وروايات أخرى تكتب لقارئ عادي، وقد أشار تركي الحمد إلى أنه يكتب لقارئ عادي وليس للمثقف.
- لا نجد المستوى الفني العميق الذي ننشده في الرواية الفنية- عادة- عند الحمد، حتى وإن كتبت رواياته لقارئ عادي لا لمثقف.

---

(1) ينظر موقع :

http://msfa.jeeran.com/archive/2007/1/149090.html

- تركي الحمد يقول: إن ما يكتبه عين الحقيقة، فهل رواياته تعبير عن الحقيقة أم اختلاق لها؟!!.
- العلاقة بين المتخيَّل والسيرة الذاتية في الرواية قد تكون علاقة مختلطة في هكذا روايات، والقارئ الذكي هو الذي يفرق بين هذه وتلك.
- أثرت البيئة المحلية في نجاح الروايات الثلاث الأولى (ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة) وانتشارها.ولو كتبت روايات تركي الحمد في بيئة مصرية أو لبنانية- على سبيل المثال- فلن تكون مثيرة؛ لذلك نقول: إنّ القارئ العادي في المجتمع هو الذي يصنع وهج الإثارة في الرواية إن أراد ذلك.
- ما كتب في روايات الحمد يمكن أن يعتمد كوثائق لحقبة تاريخية معينة، ومتى يكون هذا المكتوب قريباً من الحقيقة فإن معظم الجماليات الفنية قد تكون غائبة أو مغيبة لأسباب عديدة.
- ثلاثية تركي الحمد تفتقر لكثير من الجماليات الفنية، وهي تكاد تكون محصورة في الرواية السيرية.
- روايتا (شرق الوادي) و(جروح الذاكرة) هما الأقرب لجماليات الرواية الفنية من رواياته الأخرى.
- رواية تركي الحمد رواية فكر، وقد أبرز من خلالها ثقافته الواسعة والبيئة الشعبية المحلية.
- عندما تقرأ لتركي الحمد، بإمكانك أن تعرف النهاية منذ البداية؛ من خلال تصور الفكرة، ويمكن أن تتجاوز قراءة خمس صفحات أحياناً دون أن تضيع الفكرة من بين يديك غالباً.

# الفصل الثامن

# ببليوغرافيا نقد الرواية في "علامات في النقد"




محمد خطاب

# الفصل الثامن

# ببليوغرافيا نقد الرواية في "علامات في النقد"

**تقديم:**

ما أعنيه بعنوان "ببليوغرافيا نقد الرواية في علامات" التعرف إلى المساحة النقدية التي قرئت بها الرواية إبداعاً أو تنظيراً في أجزاء "علامات" التسعة والأربعين، بصفة هذا النقد الروائي يُفترَض أن يكون محورياً في أية مطبوعة عربية معاصرة، انطلاقاً من كون الرواية خطاباً إبداعياً رئيساً في القرن العشرين، وما زالت تحظى بأهمية متزايدة؛ الأمر الذي يدعونا إلى التوقع بأن يُكثر الدارسون كتابة القراءات النقدية في إشكالياتها المتعددة تنظيراً وتطبيقاً.

ليست قضيتنا أن "الرواية ديوان العرب في القرن العشرين" كما تردد بين بعض النقاد في الآونة الأخيرة، إنما القضية أن الرواية حظيت فعلياً باهتمام الكتاب والنقاد والقراء خلال القرن الماضي، وهذا الاهتمام كاف لفتح الباب على مصراعيه للاحتفاء بهذا الخطاب الإبداعي الإشكالي لكن ما نلمسه في الواقع النقدي العربي غير ما نأمل؛ إذ بقيت الدراسات النقدية السردية الجادة محدودة قياساً إلى الدراسات النقدية في مجال الشعر، ومن ثم بقي الشعر– على ما يبدو– هو الديوان الحقيقي للعرب في أية زمكانية يمكن أن ندرسها، سواء أكانت دراساتنا عن الماضي أم الحاضر أم المستقبل في التوقع المنطقي!!.

لا نبالغ إذا عددنا "علامات" دورية نقدية رائدة في نقد الأدب العربي، بحكم ما ينشر فيها من دراسات نقدية تمثل الوعي النقدي الحقيقي المتنوع المشارب والرؤى في الثقافة العربية المعاصرة.وهذه التركيبة النقدية المتنوعة، على أية حال، تصدر عن الوعي النقدي الفاعل الذي يشرف على هذا الإصدار النقدي المهم، إذ بإمكاننا أن نعد مئات المجلات التي لم تحظ بأكثر من التصنيف الببليوغرافي لكن علامات، وفصول، وعالم الفكر على سبيل

المثال، مجلات معاصرة رائده في النقد العربي المعاصر، لأنها- على وجه التحديد- تحرص على منهجية نقدية منتظمة ومتماسكة، وعلى مصداقية السمعة الثقافية التي تشكل رصيداً مهما لنجاح أية دورية ثقافية.

بكل تأكيد، تميل البنية النقدية في "علامات" إلى جانبين، هما: الشعر، والنقد الأدبي؛ بوصفهما "إستراتيجية" في أجزائها كلها لذلك يبدو حظ النقد السردي عموماً، ونقد الرواية على وجه الخصوص محدوداً إلى درجة لافتة للنظر قياساً إلى الاحتفاء بالشعر والنقد الأدبي، وهذا يعني أن التقصير، إن عددنا هذا تقصيراً، يعود إلى النقاد أنفسهم الذين أهملوا هذا الجانب لأسباب عديدة، قد يكون من بينها: أن نقد الرواية أصعب من نقد القصيدة، وأن التطبيق النقدي في الرواية أصعب من التنظير النقدي العام الذي يمكن أن يكون مستقى من نظريات نقدية غربية، وأن ثقافتنا النقدية الشعرية مترسخة في الأذهان النقدية المعاصرة، ومن ثم يصعب تجاوزها إلى ثقافة نقدية سردية جديدة.

وقد يكون السبب وراء غياب النقد الروائي في مقابل حضور النقد الشعري- تحديداً- أن النقاد يحتاجون إلى استهلاك وقت (أطول بكثير من قراءة الشعر) في قراءة الرواية، في حين قد لا تستغرق قراءة أطول قصيدة أكثر من نصف ساعة ربما هذا التصور هو ما يدفع بعض النقاد إلى العزوف عن قراءة الرواية، ومن ثمّ قلة الدراسات النقدية فيها دون أن يلغي هذا التصور، في الوقت نفسه، كون الرواية- على العموم- أكثر خصباً من القصيدة في توليد القراءات النقدية، كما يتضح من النماذج النقدية المنشورة في "علامات"!!.

وربما يجيء التقصير من هيئة التحرير في "علامات" على الرغم من تميز إنتاجها الملموس فيما صدر من أجزاء، بصفتها لم تسع إلى تشجيع الدراسات النقدية في الرواية من خلال المحاور أو الندوات أو الاستكتاب أو ما إلى ذلك. وهذا التقصير، إن أقرّ به بطريقة أو بأخرى، لا بد من أن يكون حافزاً في المستقبل أمام توليد الدراسات النقدية في الرواية ويمكن أن تكون البداية من خلال ملتقى قراءة النص، فيخصص أحد الملتقيات لقراءة الرواية العربية السعودية، على طريقة قراءة الشعر العربي السعودي في الملتقى الرابع!! ويمكن أن

يخصص ملتقى آخر لقراءة مناهج نقد الرواية، وأن يخصص ملتقى ثالث لقراءة الحكي أو السرد في التراثين الرسمي والشعبي!!.

كانَّ المسألة المهمة التي يجدر ذكرها هنا أيضاً، وقد أشرت إليها في لقاء استضافة الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين رئيس تحرير "علامات" في قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود، هي أن أهمية "علامات في النقد" تكمن في ابتعادها عن إطار التحكيم الرسمي للترقيات الجامعية، وفي هذا الابتعاد اقتراب حميمي من التحكيم الذاتي الذي يعني ألا ينشر في "علامات" إلا الدراسات المتميزة في مجالها، على أساس أن التحكيم الذاتي الموضوعي أفضل من التحكيم المعياري، ومن هنا يمكن إظهار الشخصية الثقافية لهذا الإصدار من خلال الجودة النقدية المفترضة في أية كتابة نقدية على العموم، لا على أساس التحكيم المعياري الذي قد يحوّل أية دورية إلى روتين قاتل أو محسوبيات شللية؛ كما نرى في بعض المجلات المحكمة.

إن إصدار خمسين جزءاً من "علامات" يعني وجود بداية حقيقية للمزيد من الإصدارات مستقبلاً، ولعل المقارنة المبدئية بين هذا الإصدار وما يواكبه من إصدارات مشابهة في الأندية الأدبية داخل المملكة وخارجها تكشف عن مدى القفزة النوعية في "علامات" قياساً إلى التعثر في إصدارات لها أوضاع ثقافية ومادية مشابهة أو أفضل!!.

**هذه القراءة:**

سيتكئ منهجي في قراءة مساحة النقد الروائي في علامات على سبر عناوين الدراسات النقدية تحديداً، انطلاقاً من المنهج الوصفي الاستقرائي أولاً، ثم لا بد من الاتكاء على المنهج التأويلي أو الاستنتاجي، بوصف هذين المنهجين متلازمين في قراءة ظاهرة نقدية، تعتمد على القائمة البيليوغرافية غير النهائية على أية حال.

ولعل الهدف العام لهذه القراءة النقدية يكمن في الانطلاق من المعلومة المجهولة (وهي معلومة: "حجم النقد الروائي في علامات، ونوعيته، ونقاده"، مروراً بالوصف

الاستقرائي، وانتهاء بالتأويل أو الاستنتاج!!) إلى إنتاج معلومة واقعية تفيد في التخطيط الثقافي لعلامات مستقبلاً.

قد تكون هذه القراءة شكلية، أو أنها غير مجدية، في تصور بعض القراء، لكنها في تصوري ضرورية في ضوء مفهومين:

**الأول:** **أنها قد تكشف عن قصور الدارسين في النقد الروائي، فتدفعهم إلى الكتابة في هذا** المجال النقدي المهم ويمكن أيضاً أن تفتح المجال واسعاً أمام طلاب الدراسات العليا، خاصة في مرحلة اختيار الموضوع، إذ بإمكان هذه القائمة أن تشير إلى طرق كثيرة، تفضي إلى اختيار موضوعات في دراسة الرواية وتحديد أطرها الجمالية.

**الثاني:** **أنها قد تكشف عن قصور هيئة التحرير، فتدفعهم إلى الاهتمام بالنقد الروائي** مستقبلاً، على الرغم من كون هيئة التحرير متميزة في مجال هذا الإصدار وغيره، كما أسلفنا!!.

هل بإمكاننا، على أساس هذه الرؤية، وفي علامات تحديداً، أن نؤكد مسألة هيمنة الشعري على السردي في النقد العربي الحديث؟.

ربما!!

أم هل بإمكاننا أن نشير إلى أن النقد الروائي، من الناحية الرقابية، قد يجر على المطبوعة بعض التوريطات الرقابية التي هي في غنى عنها، ومن ثم يصبح النقد الشعري أكثر تهويماً وتجريداً، وربما أكثر سلامة لهيئة التحرير من الرواية التي قد تميل إلى الفضائحية في تصور النقد الأخلاقي إن جاز هذا التعبير؟.

ربما!!

ينطلق هذا التساؤل الأخير من تلك العلاقة القديمة بيني وبين علامات، وذلك عندما بعثت إلى رئيس التحرير قراءة وحيدة؛ بعنوان: "إشكالية المرأة الكاتبة والمكتوب عنها في روايات "سحر خليفة"، فووفق على نشرها، وأعلن على غلاف أحد الأعداد أنها ستنشر في عدد قادم، وجاءني خطاب يشير إلى العدد الذي ستنشر فيه ثم بعد ذلك لم تنشر تلك

الدراسة!! لم أستغرب من عدم نشرها، لأن خطاب سحر خليفة الروائي جريء.وجل الروايات العربية الجيدة في تصوري جريئة ولا يعقل أن تقصقص الدراسة لتنشر على حد تعبير الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين!! لذلك قد نفسر من خلال هذه الرؤية الرقابية محدودية الخطاب النقدي الروائي في علامات؛ أي انطلاقاً من هذا المفهوم الرقابي الذاتي!! ربما.

تبدو المسألة غير نهائية في تقرير بعض الحقائق الخاصة بقراءة الرواية في علامات؛ إذ إن المسئولية- على أية حال- في تحمل قلة الدراسات النقدية في الرواية قياساً إلى كثرة الدراسات في نقد الشعر، كما أسلفنا،تقع- في المحصلة- على عاتق النقاد أنفسهم؛ لأنهم الأساس في كثرة هذا النقد أو قلته!!.

ولكن هذا الحكم التكهني يبقى غير مبرر؛ لأن ما نشر في علامات عن الرواية ليس باليسير، كما أننا بحاجة إلى قراءة ببليوغرافية كاملة عن الدراسات كلها في 'علامات'، ليتسنى لنا في ضوئها إصدار الحكم الوثائقي الخاص بالدراسات عن الرواية في سياق قلتها أو كثرتها وهذا يعني أن ما يكتب في هذه العجالة لا يعني أكثر من التعرف إلى ظاهرة نقد الرواية في علامات بصفتها ظاهرة ببليوغرافية شكلية، قد تفضي إلى ملحوظات جوهرية فيما لو أعيد إنتاجها مستقبلاً بطريقة أفضل!!.

كما يجدر أن أنوه إلى أنني استبعدت الدراسات النقدية في مجالات سردية أخرى، مثل الدراسات- المحدودة أيضًا- في مجالات: القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، والمقامة، والحكاية، والرحلة، والرسالة السردية، والسيرة الذاتية، والخرافة.

**مساحة النقد الروائي:**

عند تحديد مساحة النقد الروائي في أية مطبوعة لا يعني هذا التحديد أنه نهائي، خاصة إذا كان هذا التحديد يعتمد على شكل الظاهرة النقدية من الناحية الببليوغرافية غير النهائية على أية حال، من هنا نؤكد مسألة النسبية الواضحة في تحديد مساحة النقد الروائي في 'علامات'؛ خاصة أننا نغفل الدراسات النقدية التي خصصت جزئية ما من متنها لدراسة الرواية في ضوء منهج نقدي يتناول الأجناس الأدبية كلها أو بعضها على سبيل المثال.

ومبدئياً، لا تزيد القراءات النقدية الخاصة بالرواية على خمس وثمانين قراءة بما فيها بعض القراءات العامة عن السرد عموماً، وهذا الكم، على أية حال، محدود قياساً إلى الكم النقدي الخاص بالشعر، إذ يعود السبب في هذا النقص إلى غياب النقد الروائي عن تسعة أجزاء تقريباً غياباً كلياً، ومن ثمّ لا نكاد نجد في سبعة عشر جزءاً آخر أكثر من قراءة واحدة في مجال الرواية.ونجد أن ثمانية عشر جزءاً احتوت ما بين قراءتين وأربع قراءات. أما الأجزاء التي احتفت بقراءة الرواية، بمعنى أنها قدمت ما بين خمس وست قراءات، فهي لا تتجاوز ثلاثة أجزاء!! في ضوء هذا التوصيف المبدئي نجد انخفاضاً في مستوى النقد الروائي في علامات على وجه العموم!! وهذا يعني أن المتوسط للدراسات النقدية في أجزاء علامات كلها، لا يتجاوز دراستين للعدد الواحد!!.

لعلّ هذه المساحة التقريبية المحدودة من النقد الروائي في علامات، تستدعي أن تجنح علامات مستقبلاً إلى تفعيل سياق نقد الرواية من خلال تفعيل دور المحاور، والملتقيات النقدية، والاستكتاب في مجال نقد الرواية، وخاصة نقد الرواية المحلية التي غدت تطرح في السنوات العشر الأخيرة إشكاليات كثيرة، يمكن طرحها بفاعلية من خلال تحفيز نقاد السرد المحليين على وجه الخصوص، إذ إننا لا نرى لجلهم نقداً سردياً في هذا الإصدار القيم.

ويلاحظ في هذا المجال، أيضاً، أن "علامات" في أجزائها الخمسة والعشرين الأولى أهملت النقد الروائي قياساً إلى ما نشر بعد ذلك في الأجزاء الأربعة والعشرين التالية، فلا يتجاوز ما نشر في نصف عمرها الأول ربع ما نشر في نصف عمرها الثاني، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن نشأة علامات (أي نصف عمرها الأول) كانت نشأة شعرية، ومنهجيتها النقدية كانت محتفية بالشعر على العموم، وبذلك كان حظ النقد الروائي في هذه النشأة محدوداً وهذا التصور المنطقي قد يبرر ما يلمس من الالتفات إلى نقد الرواية في عمرها الثاني، ومع ذلك فإن الرواية تحتاج إلى المزيد والمزيد في هذا المجال، حتى تكون "علامات" في مستوى أهمية الرواية في مطلع القرن الحادي والعشرين!!.

### مصطلحات تسمية الرواية:

تتكرر المصطلحات في تسمية الرواية من التعميم إلى التخصيص، فنجد أربعة مصطلحات متتابعة على النحو التالي:

الخطاب– السرد– القصة– الرواية.

فالعمومية الموجودة في الخطاب بصفته مصطلحاً دالاً على الأجناس الأدبية وغيرها، ويحتاج إلى تسمية أخرى حتى تعرّفه وتوضّح نوعية الجنس الأدبي على نحو: الخطاب السردي أو الخطاب الروائي، يصير هذا المصطلح أكثر تحديداً في استخدام مصطلح السرد الذي يستبعد إلى حد ما الشعري، والدرامي.ثم يغدو مصطلح القصة دالاً على الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً.ومن ثم يغدو مصطلح الرواية مصطلحاً واضحاً دالاً على تأطيره للرواية المتعارف عليها بين الكتاب والنقاد والقراء في تسميات: الرواية العربية، أو روايات نجيب محفوظ، أو الشخصية الروائية، أو ما إلى ذلك!!.

إن تحديد المصطلح وتقنياته الفنية إشكالية مهمة في تصور أي نقد يقدّر معنى وضع النقاط على الحروف؛ لذلك تغدو مسألة التفريق بين الرواية والقصة أو بين الرواية والسيرة، أو بين الرواية والسرد المفتوح، أو بين الرواية والخطاب التاريخي مسألة مدروسة بشكل فاعل في الدراسات النقدية المحتفية بالرواية على وجه التحديد؛ هذا ما نلمسه من خلال عناوين بعض الدراسات النقدية التي وجدت في "علامات"، ومنها العناوين التي تشتغل على إشكاليات: الأنماط السردية، وتقنيات السرد الروائي، والتجنيس،والمصطلح، وتعدد أشكال الخطاب في الرواية.

تبقى هناك مصطلحات فنية متعددة تخص بنية الرواية وتشكيل جمالياتها، وهي مصطلحات لا يوجد خلاف عليها إلى درجة كبيرة، ومن ثم لا يصل الأمر إلى فوضى المصطلح في نقد الرواية، على حد تعبير دراسة الشنطي عن "تقنيات السرد الروائي: فوضى المصطلح"، لكن تستمر الحالة النقدية المنفتحة نسبياً في نقد الرواية قياساً إلى جمود مصطلحات نقد الشعر وبإمكاننا أن نتأمل المصطلحات التالية بصفتها إشكاليات في نقد الرواية في الرؤى والمضامين، ومن ثم يمكن أن تكون مدخلاً معجمياً إلى بناء مصطلحات خاصة بالرواية

تتجاوز المصطلحات التقليدية المألوفة (مثل اللغة والشخصية والزمكانية وطرق العرض، والرؤية) إلى مصطلحات: الحوارية، المناجاة،كثافة السرد، الفاتحة النصية، النسوية، التمثيل السردي، مشغل الدلالة، التوثيقية، النمذجة الروائية، التجنيس، الإيقاع الروائي.

على أية حال، قد تشكل الدراسات النقدية عن السرد عموماً والرواية خصوصاً دراسة مهمة يمكن أن يتناولها أحد طلاب الدكتوراه في مجال المصطلح النقدي المستخدم في هذه الدراسات الموجودة في علامات تحديداً.

## المدخل النقدي بين الخصوصية والتعميم:

لا شك في أن الرواية عالم شاسع، فهي على أية حال نص تشابك منفتح مليء بالإشكاليات النقدية؛ لذلك ليس أمام الناقد سوى أن يحدد إشكالية نقدية محدودة يمكن من خلالها أن ينجز قراءة نقدية مجدية في رواية واحدة أو في مجموعة من الروايات، أو في ظاهرة روائية على أساس أن قراءة الرواية كلها في ضوء إشكالياتها المتعددة أمر غير ممكن أو مستحيل من هنا تكاد تكون جل القراءات النقدية التي نشرت في علامات عن الرواية ذات عناوين محددة، مما يكشف عن رؤى نقدية متماسكة، ومناهج نقدية واضحة لدى جل الدارسين والنقاد.

ولعلنا نشير إلى المداخل النقدية التالية بصفتها أهم إشكاليات الدراسات النقدية في القائمة الببليوغرافية، وهي: الثقافة، والشخصية، وأنماط السرد وتقنياته، وتأويل الكلام، والحوارية، والتجنيس الأدبي، والزمكانية، والمصطلح وتطور الرواية العربية، واللغة السردية، والتمثيل والواقع، وعلاقة الرواية بالتاريخ، وبالسيرة الذاتية، وبالنسوية.

أما المناهج النقدية التي قرئت من خلالها الرواية تنظيراً وتطبيقاً، فهي متعددة، منها: البنيوي، والتفكيكي، والاجتماعي، والتكاملي، والواقعي، والسيميائي، والأسلوبي، والإنشائي، واللساني، والتحليلي، والدلالي، والجمالي، والأسطوري، والتلقي، والنسوي، والشعري.

في ضوء هذه التعددية الإشكالية في إشكاليتي الرواية والمنهج، تغدو علامات بنية ثقافية مهمة لأي دارس مختص في نقد الرواية أو لأي مثقف يريد أن تكون لديه ثقافة نقدية مجدية عن الرواية!!.

### نوعية النقد الروائي:

عند الحديث عن نوعية النقد الروائي لا بد أن تحضر- على وجه العموم- إشكالية ثنائية: (الشكل والمضمون) أو (الرؤية والأداة) أو (المبنى والمعنى) أو (المعمار والمحتوى).

ومن خلال هذه الثنائية تبدو الدراسات النقدية محتفية بشكل الرواية الفني ومنهجية قراءتها أكثر من احتفائها بالمضامين و الرؤى، إذ تشكل عناصر الرواية الفنية ومسألة تجنيس شكلها الإبداعي، والمنهج الذي يمكن أن يصلح لقراءتها، حيزاً خاصاً لدى النقاد.

يتضح مما يلي- على سبيل المثال- بعض إشكاليات نقد الرواية في الشكل الفني، إن جاز هذا الفصل المبدئي التعسفي بين الشكل والمضمون:

الأنماط السردية، تقنيات السرد، الحوارية والمناجاة، مستويات القراءة، التجنيس الأدبي، السيميائية،المصطلح، الشعرية، الأسلوبية،الإنشائية، تكثيف السرد، اللسانية، اللغة، المعمار الفني، عناصر القص، الجماليات،الإيقاع.

إن قراءة عناوين الدراسات النقدية تكشف عن نوعية المدخل النقدي الذي يلج من خلاله الناقد إلى عالم الرواية، ولعل تحديد إشكالية معينة- كما أسلفنا- هو المدخل الأسلم لمقاربة أية رواية أو مجموعة من الروايات؛ لأنه ليس بمستطاع الناقد أن يتناول كل شيء في الرواية على طريقة الخطاب النقدي الصحفي التعريفي الذي يريد أن يقول كل شيء، ومن ثم يجد نفسه في النهاية لم يقل شيئاً ذا بال!!.

### خصوصية نقد الرواية المحلية:

بصفة علامات تصدر في المملكة العربية السعودية، فإنه يتوقع أن تصدر فيها قراءات عديدة عن الرواية المحلية!! لكن غياب النقاد المحليين تحديداً عن الاحتفاء بهذا الجانب كان

السبب في محدودية هذه القراءات التي لا يتجاوز عددها بضع دراسات، هي: "المكان في الرواية النسوية السعودية" لمعجب العدواني، و"ملامح الفعل الروائي- قراءة في روايات عبد العزيز مشري" و"قراءة في روايات عبد العزيز مشري"، و"الأزمنة المتداخلة بين العصفورية وأبو شلاخ البرمائي" لحسن النعمي، و"رواية العصفورية لغازي القصيبي" لمحمد خير البقاعي، و"قراءة في سقيفة الصفا لحمزة بوقري" لسحمي الهاجري"، و"الحفائر" تتنفس(لعبد الله التعزي) أفق الذات تجليات المكان" لمحمد الدبيسي"، و"قراءة في النسختين الفرنسية والعربية من الحزام لأحمد أبو دهمان" لمعجب الزهراني.

لا بدّ من أن تشير هذه المساحة الضيقة جداً في دراسة الرواية المحلية، إلى تقصير النقاد المحليين في قراءة هذه الرواية، خاصة أن علامات ظهرت في زمن ازدهار الرواية المحلية، وهو زمن التسعينيات من القرن العشرين على وجه التحديد!!.

**النقاد الروائيون:**

يوجد أكثر من أربعين ناقداً لهم دراسة واحدة عن الرواية في "علامات"، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تنوع النقاد، بحيث تصبح الأسماء النقدية ممتدة أفقياً، مما يجعل من هذا الإصدار متنوعاً على مستوى أسماء النقاد الذين شاركوا فيه من أنحاء الوطن العربي كله.

أما النقاد الذين كتبوا دراسات تزيد على ثنتين وقد تصل إلى سبع دراسات في مجال الرواية تحديداً، فهم لا يزيدون عن ثلاثة عشر ناقداً، نجد أنّ أكثرهم نشراً في علامات هو عبد الله إبراهيم الذي نشر سبع دراسات، ثم عبد العالي بو طيب خمس دراسات، وحسن النعمي وصلاح صالح أربع دراسات لكل منهما ثم سعيد يقطين، وماجدة حمود، وحسني محمود، وحسين عيد ثلاث دراسات لكل منهم، ونشر دراستين كلّ من عبد الله أبو هيف، وعادل الفريجات، وبو شوشة بن جمعة، ومحمد الدبيسي، ومحمد بو عزة.

ويلاحظ أن بعض الدراسات نشرت مرتين، وهنا نشير تحديداً إلى دراسات: "شخصيات النص السردي- البناء الثقافي" لعبد الرحمن بو علي"، و"السردي والأسلوبي في الرواية العربية" لسامي بالحاج علي، و"الرواية العربية والموقف الثقافي" لعبد الله إبراهيم.

# الخاتمة

هل القراءة السابقة مبررة؟! بمعنى هل يعد الاكتفاء بعناوين القراءات دالاً على تقويم بنية النقد الروائي في مجلة ما؟.

يبدو أن هذا النقد البيليوغرافي، على أية حال، ضرورة لا بد من ممارستها بين الفينة والأخرى؛ لمعرفة مسيرة المجلة أو الإصدار، ووضع مسلكية ثقافية جديدة لها، قد تجدي نفعاً في بناء حركية مغايرة أفضل في المستقبل!!

وعلى العموم، استطعنا أن نصل- من خلال ما سبق- إلى النتائج التالية:

1- بلغ عدد الدراسات المنشورة عن الرواية في "علامات" حوالي خمس وثمانين دراسة، وهذه تشكل نسبة اثنتي عشرة بالمئة من مجموع الدراسات المنشورة في علامات، التي يبلغ عددها حوالي سبعمئة دراسة!!.

2- يوجد تقصير لدى النقاد في الاحتفاء بنقد الرواية، وقد يكون هذا التقصير ناتجاً عن هيئة تحرير "علامات" التي- كما يبدو- لم تتخذ على عاتقها دوراً مهماً في استحلاب الدراسات النقدية السردية.

3- يوجد تقصير خاص لدى النقاد المحليين في دراسة الرواية المحلية، خاصة أن "علامات" وجدت في وقت ازدهار الرواية العربية السعودية في التسعينيات من القرن العشرين.

4- يمكن تفعيل النقد السردي، وتحديداً نقد الرواية، عن طريق الملتقيات النقدية، والمحاضرات، والمحاور، والاستكتاب، وتفعيل نشر الكتب في هذا المجال.

5- إن النقد الموجود عن الرواية في "علامات" يعد نقداً مهماً، وخاصة في منهجيته النقدية، وتنوع نقاده، وتعددية إشكالياته في المبنى والمعنى.

6- تركزت الدراسات النقدية في أربعة محاور، هي: الرواية، والرواية العربية، ومجموعة روايات لروائي واحد، ورواية واحدة.


محمد خطاب

## قائمة ببلوغرافيا الدراسات النقدية عن الرواية في "علامات في النقد":

- ج1: اعتدال عثمان: الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب: قراءة في الرواية المصرية الحديثة، ص: 121- 133.
- ج2: سعيد يقطين: الأنماط السردية عند (جاب لينتفلت)، ص: 111- 142.
- ج 3: (لا يوجد).
- ج4: -باسي فولك: رواية "اسم الوردة" والتحليل الاجتماعي، تر: أبو بكر أحمد با قادر، ص: 121- 138.
- ج5: (لا يوجد).
- ج6: جيمس دكنج: تفكيك الذات في مرايا نجيب محفوظ ترجمة أحمد الهواري، ص: 189- 209.
- ج7: (لا يوجد).
- ج8: محمد صالح الشنطي: تقنيات السرد الروائي فوضى المصطلح، ص: 253- 279.
- ج9: (لا يوجد).
- ج10: (لا يوجد).
- ج11: (لا يوجد).
- ج12: (لا يوجد).
- ج13: محمد الدغمومي: تأويل النص الروائي، ص: 85- 107.أحمد السماوي: بين الحوارية والمناجاة في سرد طه حسين، ص: 109- 126 ماجدة حمود: الإبداع النقدي لدى جبرا إبراهيم جبرا، ص: 141- 159.
- ج14: نبيلة إبراهيم: مستويات القراءة في رواية الخرائط للكاتب الصومالي نور الدين فراح، ص: 159- 199.
- ج15: حسني محمود: سداسية الأيام الستة: الجنس الأدبي؟ ص: 157- 183.

- ج16: (لا يوجد).
- ج17: عبد الله الغذامي: الخراب الجميل، تسترد اللغة أنوثتها (قراءة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي)، ص: 35- 65.
- ج18: محمد فتوح أحمد: الواقعية الأولى لتأصيل الإبداع القصصي، ص:153- 173.
- ج 19: أحمد جاسم الحسين: الزمان في رواية باسمة بين الدموع للدكتور عبد السلام العجيلي، ص: 248- 272.
- ج20: صلاح صالح: مثنوية الظهور والتوازي في المكان الروائي العربي، ص: 255- 276.
- ج21: (لا يوجد).
- ج22: عبد العالي بوطيب: كريماس والسيميائيات السردية، ص: 91- 120.عبد الله أبو هيف: تحليل الخطاب الروائي في 'مدارات الشرق'، ص: 121- 156.أحمد السماوي: في مصطلح القصة، ص: 315- 328.
- ج23: علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، ص: 97- 138.
- ج24: عبد السلام المسدي: محمود المسعدي وإيقاع اللغة، ص: 7- 44.عبد الرحمن بو علي: شخصيات النص السردي- البناء الثقافي- تأليف سعيد بنكراد، ص: 205-232.
- ج25: محمد بو عزة: نحو أسلوبية جديدة للرواية،ص: 193- 212.
- ج26: عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، ص: 67- 88.حسين عيد: مع الكاتب نجيب محفوظ، ص: 146- 168.محمد رجب الباردي: الإنشائية الحديثة وحدود مقاربتها للنص السردي، ص: 189- 206.
- ج27: عبد الله إبراهيم: الرواية العربية والسرد الكثيف، تجربة مؤنس الرزاز أنموذجا، ص: 103- 119.صدوق نور الدين: الرواية العربية نحو تأسيس تصور نظري، ص: 209- 234. فخري صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، حوارية الراوي ومصطفى سعيد، ص: 293- 304.

- ج28: محمد القاضي: الرواية والتاريخ: طريقات في كتابة التاريخ الروائي، ص: 111-142. حسني محمود المكان في رواية "زينب" الواقع والدلالات، ص: 203- 232.
- ج29: سعيد يقطين: السرد العربي قضاياه وإشكالياته، ص: 115- 134.جليلة طريطر: في شعرية الفاتحة النصية: حنا مينة نموذجاً في ثلاثية: بقايا صور، والمستنقع، والقطاف، ص: 143- 178.
- ج30: عادل الفريجات: الروائي المغربي محمد شكري وسيرته الذاتية الروائية، ص: 65- 82.
- ج 31: عبد الرحمن بوعلي: شخصيات النص السردي- البناء الثقافي، ص: 73- 96 (نشرت الدراسة نفسها في ج24).إبراهيم خليل: الخطاب النسوي في رواية ليلى الأطرش، ص: 179- 198.حسين عيد: مع الكاتب العربي فتحي غانم (روائي)، ص: 199- 210. صلاح صالح: الرواية في ضوء التحليل اللساني، ص:211-268.
- ج 32: عبد الله إبراهيم: التمثيل السردي في روايات الكوني، ص: 325-334.صلاح صالح: استدارة التشبيه واستثمارها في الرواية العربية المعاصرة، ص: 335- 344.
- ج33: محمد بو عزة: التشكيل اللغوي في الرواية (مقترح نظري)، ص: 73- 88 عبد الرحمن بو علي: أشكال المعمار الفني في الرواية العربية الجديدة، ص: 89-110.حسن المودن: التكثيف في رواية "بندر شاه" للطيب صالح، ص: 237-266.معجب العدواني: المكان في الرواية النسوية السعودية، ص: 277- 298. محمد أمين ولد إبراهيم: السرديات التوثيقية ومشغل الدلالة: قراءة لتجربة النقد البويتيقي السردي العربي، ص: 319- 332. سليمان حسين: الطريق إلى النص، قراءة في عناصر القص في رواية "الطريق إلى الشمس"، ص: 333- 354.

- ج34: عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية_ السرد إنموذجاً، ص: 69- 84 حسن النعمي: ملامح الفعل الروائي- قراءة في روايات عبد العزيز مشري، ص: 145- 160. حسني محمود: بناء المكان في "سداسية الأيام الستة" لإميل حبيبي، 189- 209.
- ج35: سعيد يقطين: كتابة تاريخ السرد العربي، المفهوم والصيرورة، ص: 39- 58 عبد العالي بو طيب: مستويات دراسة النص السردي: الرواية نموذجاً، ص: 139- 152. ماجدة حمود: جماليات البساطة في رواية "أصوات الليل" لمحمد البساطي، ص: 399- 414.
- ج36:عبد الله أبو هيف: تجديد السرد الروائي: تجربة في سوريا، ص: 337-336. بو شوشة بن جمعة: جماليات بنية الشكل الروائي في "الزيني بركات"، ص: 417- 428.
- ج37: إبراهيم صحراوي: من ملامح النص الروائي الجزائري المعاصر، ص: 308- 325.
- ج38: عبد الله إبراهيم: الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة (مدخل نظري)، ص: 323- 342. صلاح صالح: تطور الجنس الحكائي العربي في ضوء مواقف التلقي ص: 423- 466.
- ج39: بو شوشة بن جمعة: قراءة في النص النسوي المغاربي- الرواية أنموذجاً، ص: 234- 262.
- ج40: محمد خير البقاعي: رواية العصفورية لغازي القصيبي، ص: 205- 248 محمد أحمد المسعودي: الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية، ص: 443- 462 سامي بالحاج علي: السردي والأسلوبي في الرواية العربية، ص: 463- 482.
- ج41: سعيد علوش: نقد النقد السردي العماني، ص: 123- 242. عبد الله إبراهيم: جدل الطبائع والمصائر- السرد والنظام الدلالي، ص: 243- 258. نور الدين الجريبي: تعدد أشكال الخطاب في رواية "تلك الرائحة"، ص: 493- 510. سحمي ماجد الهاجري: قراءة في "سقيفة الصفا" لحمزة بوقري، ص: 577- 590.

- ج42: محمد الدبيسي: قراءة في رواية "وردة" لصنع الله إبراهيم، ص: 387- 403.
- ج43: عادل الفريجات: مهرجان الرواية العربية في جامعة دمشق، ص: 309- 318 أحمد المسناوي: الشخصية في رواية السبعينيات، ص: 405- 442. يحيى بعيطش: الوظائف التداولية في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، ص: 443- 478 سامي بالحاج علي: السردي والأسلوبي في الرواية العربية، ص: 479- 497 (نشرت الدراسة نفسها في ج40).
- ج44: حسين المناصرة: تفاعلات النقد النسوي في الرواية العربية، ص: 1093- 1144.
- ج45: حسن النعمي: قراءة في هيمنة الخطاب السردي، ص: 133- 167. مشتاق عباس معن: قراءة في سرود طه حامد الشبيب، ص: 297- 324. حسين عيد: تشريح الإبداع في ثلاثية علاء الدين الروائية، ص: 343- 368.حسين المودن: قراءة في بعض أعمال يوسف القعيد، ص: 519- 538.
- ج46: -عبد الله إبراهيم: الرواية العربية والموقف الثقافي، ص: 71- 94.شفيع السيد: ثنائية الواقع وانكسار الحلم (قراءة في رواية حكمة العائلة المجنونة لفؤاد قنديل)، ص: 141- 166 عبد العالي بوطيب: مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، ص: 245- 260. محمد الدبيسي: الحفائر تتنفس (لعبد الله التعزي) أفق الذات تجليات المكان، ص: 455- 469.
- ج47: عبد الله إبراهيم: الرواية العربية والموقف الثقافي، ص: 7- 31 (نشرت الدراسة نفسها في ج46). حسن النعمي: قراءة في روايات عبد العزيز مشري، ص: 77- 100. عبد العالي بو طيب: النمذجة الروائية والتلقي، ص: 259- 268 ماجدة حمود: جماليات الشخصية الأسطورية لدى غسان كنفاني، ص: 373- 388. محمد حسين عبد الله: تمثل الرواية في الأردن للتراث السردي العربي، رواية "المقامة الرملية" لهاشم غرايبة نموذجاً، ص: 563- 584.

- ج48: معجب الزهراني: قراءة في النسختين الفرنسية والعربية من الحزام لأحمد أبو دهمان، ص: 237- 258.
- ج49: عبد الله إبراهيم: الرواية العربية في القرن التاسع عشر، ص: 139- 200 حسن النعمي: الأزمنة المتداخلة بين "العصفورية" و"أبو شلاخ البرمائي"، ص: 297- 331 أحمد الزعبي: الإيقاع الروائي في رواية الغريب لألبير كامي، ص: 465- 475.عبد الله الحيدري: رواية السيرة الذاتية، 579- 590. عبد الجبار العلمي: لعبة الخيال والواقع في رواية "أمرأة النسيان" لمحمد برادة، ص: 659- 682.





## حسين المناصرة

أكاديمي، ناقد، قاص، روائي، مسرحي، كاتب مقالة.

ولد في بلدة بني نعيم قضاء الخليل، في صباح 17/ 5/ 1958

البريد الإلكتروني: hosain_ma @yahoo.com

- **عضو هيئة تدريس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود.**
- **مستشار غير متفرغ في وكالة جامعة الملك سعود للتبادل المعرفي ونقل التقنية.**
- عضو رابطة الكتاب الأردنيين.
- عضو تجمع الأدباء والكتاب الفلسطينيين– عضو لجنة الإعلام والنشر– عضو اللجنة التحضيرية.
- عضو هيئة تحرير مجلة "حيفا" الصادرة عن تجمع الأدباء والكتاب الفلسطينيين.
- عضو المجلس الاستشاري الأعلى في جمعية المترجين واللغويين العرب (واتا).
- مشرف على مرايا النقد في موقع "المرايا الثقافية".
- مشاركات أدبية وثقافية كثيرة.
- محاضرات، ومؤتمرات، وندوات، ولجان ثقافية وإدارية عديدة.

**صدر له**

1- فرح أنطون روائياً ومسرحياً (نقد)، دار الكرمل، عَمَّان، 1994م.

2- في طريقهم إلى الجنون (مسرحية)، دار آرام، عَمَّان، 1994م.

3- الرخ يعانق بروميثيوس أو دليلة تتقيأ (مسرحية)، دار الحوار، اللاذقية، 1995م.

4- لقاء في الفوج الأخير (قصص قصيرة)، التعاونية، عَمَّان، 1995م.

5- التبغ واللعنة آخر ما توصل إليه عبدالله المسكين (قصص قصيرة)، دار الكرمل، عَمَّان، 1996م.

6- بوابة خربة بني دار (رواية)، دار الحوار، اللاذقية، 1997م.

7- ثقافة المنهج: الخطاب الروائي نموذجاً (نقد)،دار المقدسية،حلب، 1999م.

8- بقايا من الهذيان (قصص قصيرة)- ضمن كتاب 'داريا وبقايا من الهذيان'، دارالفارس، عَمّان، 1999م.

9- داريا أو الحوت ينام في جوف الريموت (رواية)- ضمن كتاب 'داريا وبقايا من الهذيان'، دار الفارس، عَمّان، 1999م.

10- الليلة الشاردة الواردة (ق. ق جداً)- ضمن كتاب 'داريا وبقايا من الهذيان'، دار الفارس، عَمّان، 1999م.

11- خندق المصير (رواية)، دار الفارابي، بيروت، 2002م.

12- القضية الفلسطينية في الأدب المعاصر (نقد- بالاشتراك)، النادي الأدبي، الرياض، 2002م.

13- المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية (نقد)، المؤسسة العربية، بيروت، 2002م.

14- أساسيات التحرير وفن الكتابة بالعربية (بالاشتراك)، دار الرشد، الرياض، 2007م.

15- دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية: المملكة العربية السعودية، (بالاشتراك)، مجلس التعاون، 2007.

16- النسوية في الثقافة والإبداع (نقد)، دار عالم الكتاب الحديث، إربد، 2007م.

17- ذاكرة رواية التسعينيات (نقد)، دار الفارابي، بيروت، 2008م.

18- فضاءات الكتابة (نقد)، دار شمس، القاهرة، 2008م.

19- وهج السرد (نقد)، دار عالم الكتاب الحديث، إربد، 2010م.


محمد خطاب


محمد خطاب

**Dr. Husayn Munasirah**

# Wahj al-sard

## Muqarabat fi al-khitab al-sardi al-saudi

يضم كتاب "وَهَج السَّرد" ثمانية أبحاث نقدية: جماليات مكة المكرمة في روايات: فؤاد عنقاوي، وحمزة بوقري، ورجاء عالم، وعبد الله التعزي، ومحمود تراوري، وعبده خال، وأحمد السباعي، وحامد دمنهوري، وأمل شطا، ومحمد عبده يماني، وسيف الدين عاشور. ونموذج كبش الفداء النسوي: وعي الذات وآفاق الحل في روايات: رجاء الصانع، ويوسف المحيميد، وزينب حفني، وقماشة العليان. وروائية السيرة الذاتية في سير- روايات: عبدالله الغذامي، وعلي الدميني، وفيصل أكرم. وتركي الحمد: نجاح الرواية السعودية أم فشلها؟! في رواياته: العدامة، وشميسي، والكراديب، وشرق الوادي، وجروح الذاكرة، وريح الجنة. وحمار حمزة شحاتة: مقاربة في الرؤى والدلالات، وبدايات النقد السردي في المملكة بين النص المكتوب والنص المنظور، وببليوغرافيا نقد الرواية في مجلة "علامات في النقد"، ونسوية تلقي رواية "بنات الرياض".

مطبعة حلاوة
Halawa Printing Press




جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الاردن - العبدلي مقابل عمارة جوهرة القدس

عالم الكتب الحديث
Modern Book World
للنشر والتوزيع
إربد - شارع الجامعة - بجانب البنك الإسلامي
تلفون: ٠٠٩٦٢ ٢٧٢٧٢٢٧٢ - خلوي: ٠٧٩ /٥٢٦٤٣٦٣
فاكس: ٠٠٩٦٢ ٢٧٢٦٩٩٠٩ - صندوق البريد: (٣٤٦٩)
الرمزي البريدي: (٢١١١٠)
البريد الإلكتروني: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com

